

1236738  
A C L  
DON

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ABRI COMME CONSTRUCTION  
POUR EXPLORER LES COMPORTEMENTS HUMAINS  
DANS UNE PRATIQUE D'INSTALLATION

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR MÉLANIE MARTIN

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Stephen Schofield pour ses conseils généreux et enrichissants tout au long de ce parcours. Je remercie aussi mes compagnons d'études pour nos échanges stimulants, leurs encouragements et leur amitié. Un merci particulier à Mathieu Lévesque, Caroline St-Laurent et Guillaume Clermont pour la confiance qu'ils m'ont témoignée en m'invitant à participer à des expositions, autant ici qu'à l'étranger.

Je veux aussi offrir des remerciements à la Galerie de l'UQAM pour avoir accueilli mon projet *Can I Stop Being Worried Now?* À Lori ma fidèle et minutieuse assistante. Et à mes parents et amis, fiers piliers de mes constructions.

Enfin, je voudrais offrir de mon éternelle gratitude à Alice van der Klei, Isabelle Leblanc et Patrice Bégin pour leurs relectures, leurs corrections et leur infaillible soutien.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	4
CONDUITES.....	4
1.1 Partager l'appartement dans tous les sens du terme .....	4
1.2 Les « merzbau » de Kurt Schwitters .....	7
CHAPITRE II .....	11
LA GROTTÉ .....	11
2.1 Envahir un territoire de création .....	11
2.2 Le cheval comme portrait de l'artiste .....	16
2.3 De la grotte à la cellule .....	23
CHAPITRE III .....	26
DEADLINE.....	26
3.1 Explorer les profondeurs.....	26
3.2 Entre le véhicule, l'arme et l'abri.....	30
3.3 L'absence de l'ermite.....	32
CHAPITRE IV .....	33
TIME LIMIT.....	33
4.1 La spirale comme forme dissuasive .....	33
4.2 Le bunker ou l'imaginaire militaire .....	38
4.3 La grotte : chapelle et jardin secret .....	40



<b>CHAPITRE V .....</b>	<b>42</b>
<b>CAN I STOP BEING WORRIED NOW? .....</b>	<b>42</b>
5.1 Absorption physique et psychologique du visiteur captif.....	42
5.2 Investir la galerie.....	46
5.3 Partager l'expérience.....	49
5.4 Contempler les impératifs .....	50
 <b>CONCLUSION.....</b>	<b>54</b>
<b>L'ART DU RETRANCHEMENT .....</b>	<b>54</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>56</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Conduites</i> , vue partielle de l'installation durant la reconstruction en atelier, Montréal, 2009.	5
1.2 <i>Merzbau</i> à Hanovre, Kurt Schwitters.	7
2.1 <i>Grotte</i> , construction en cours dans l'atelier, UQAM, 2010.	12
2.2 Détail d'assemblage de <i>Grotte</i> .	14
2.3 <i>Still Leaping</i> de la série <i>Expansion Works</i> , Antony Gormley, 1990. Durant la construction à gauche, et en exposition à droite.	16
2.4 <i>Le Cheval</i> , 2009. Xavier Veihlan. Collection Musée d'Art Contemporain de Montréal.	17
2.5 <i>Grotte</i> , schéma.	19
2.6 Construction du cheval en carton d'après un patron, installation <i>Grotte</i> .	21
2.7 <i>Grotte</i> , Circa, Montréal, 2011.	22
2.8 Absalon. Vue de l'exposition posthume au KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2010.	25
3.1 <i>Deadline</i> , Parisian Laundry, Montréal, mars 2012.	27
3.2 <i>Deadline</i> , détail montrant l'affaissement du sous-marin.	27
3.3 <i>Deadline</i> , Parisian Laundry, Montréal, mars 2012.	28
4.1 <i>Time Limit</i> , les Ateliers Jean-Brillant, printemps 2012. Dimensions : largeur 4m, profondeur 3m et hauteur 2.5m.	34
4.2 Plan de l'installation.	34
4.3 <i>Time Limit</i> , vue d'un autre angle. Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce à l'automne 2012, durant l'exposition collective et échange culturel <i>Leipzig – Montréal</i> .	35
4.4 <i>Time Limit</i> , montage photo de l'intérieur, avec éclairage supplémentaire.	37
5.1 Esquisse de l'installation <i>Can I Stop Being Worried Now?</i>	42
5.2 Une des esquisses ayant mené à la réalisation de <i>réalisée à l'abri</i> dans l'atelier collectif à l'UQAM en 2010.	50

## RÉSUMÉ

Au cours de ma recherche à l'UQAM, je me suis donné comme objectif d'explorer différentes façons d'exposer des abris construits en réponse à certains lieux architecturaux comme l'appartement, l'atelier et la salle d'exposition. La construction d'un abri dans une zone d'intériorité me permet d'aborder le refuge à la fois comme lieu sécuritaire, et inconfortable. Pour souligner le contraste entre ces intentions paradoxales, je choisis des matériaux en apparence solides et réconfortants, comme le carton ondulé, dont le caractère éphémère expose pourtant la fragilité du stratagème et des défenses qui sont mis en place. Les murs agissent comme des écrans qui protègent et emprisonnent le sujet. J'observe de quelle façon nos croyances personnelles et les exigences sociales influencent notre utilisation de l'espace et notre relation aux autres.

Lors de l'élaboration de ces refuges, j'emploie des procédés inspirés de l'architecture militaire pour transposer des mécanismes de défense dans des lieux clos et donner au spectateur le sentiment d'être protégé. Ces abris me permettent d'établir mon besoin d'isolement et de le comparer à celui des visiteurs, tout en étant à l'écoute de leur réaction vis-à-vis de l'œuvre. Des stratagèmes d'éclairage, de choix de matériaux et d'énoncés impératifs me permettent de diriger les pas et les pensées, sans toutefois les contrôler, dans une quête de ravissement tant pour l'artiste que pour le spectateur.

Ce mémoire accompagne l'installation *Can I Stop Being Worried Now?* présentée à la Galerie de l'UQAM. Il relate chronologiquement mon processus de création tout au long de cette recherche. Dans le chapitre I, je reviens sur le projet *Conduites*, qui a soulevé plusieurs des questions qui animent cette recherche. Dans les chapitres suivants, j'expose les contrastes et les tensions que j'entretiens dans mon travail : le sentiment ambigu que j'éprouve envers ceux qui partagent mon espace, les stratégies matérielles et perceptuelles que j'utilise pour construire mes refuges et tenir à distance le visiteur, ainsi que plusieurs archétypes visibles dans mes œuvres (le cheval, le sous-marin, la grotte, le bunker, l'ermite). Au cours du dernier chapitre, j'aborde, à travers mon projet final, les caractéristiques des installations immersives et la place particulière du visiteur dans celles-ci.

Mots clés : installation, abri, expérience immersive, grotte, empathie, construction architecturale, comportement humain.



## INTRODUCTION

Quel enfant n'a pas, lors d'une séance de jeu, construit une cabane, un abri, avec des objets quotidiens assemblés de manière éphémère, pour ensuite s'y immerger complètement en s'isolant pour inventer son propre monde ? Cet aspect ludique de bricolage à grande échelle et ce besoin d'isolement s'éteignent parfois avec l'âge, mais peuvent aussi donner lieu à une démarche artistique déterminante.

Après les jeux de l'enfance, c'est afin de me protéger dans mon environnement immédiat que j'ai bâti, en 2007, mon premier abri de carton pour m'approprier une part de l'espace commun dans l'appartement que je partageais avec deux colocataires. C'était la première fois que j'avais recours à une telle construction. Mon objectif était de m'isoler grâce à un dispositif architectural rendant visible, dans l'habitat, les règles que je m'impose en situation de cohabitation. N'ayant pas trouvé de lieu où exposer cette construction, elle n'a pas traversé la frontière entre construction insolite et œuvre d'art. Pourtant, elle est à l'origine de la plupart des œuvres que j'ai faites depuis les derniers six ans.

Au cours de ma recherche à l'UQAM, j'ai ainsi décidé de me donner comme objectif d'explorer différentes façons d'exposer des abris construits en réponse à ce que mes environnements physiques, mentaux et sociaux provoquent en moi. Les abris que je présente se trouvent à divers points d'un axe où l'œuvre d'art classique est à une extrémité et l'installation expérientielle à l'autre. Ils ont trouvé refuge dans une variété de lieux (la maison, l'atelier, la galerie) et m'ont permis d'explorer différentes modalités d'approches de l'œuvre : j'ai tenu le visiteur à l'extérieur de l'abri, je lui ai permis de regarder à l'intérieur, et je l'ai fait entrer.

Toutes mes œuvres depuis ce premier abri de carton m'ont forcée à m'interroger sur la nature de l'installation immersive placée dans une salle d'exposition, sur la déambulation d'un visiteur dans l'installation et sur sa participation à une meilleure compréhension des thèmes



de l'abri et de l'intériorité. En travaillant la figure de l'abri, je me suis questionnée sur l'impact de la mise en place d'une installation qui obligerait le spectateur à s'immiscer dans un espace clos à la fois réconfortant et inquiétant.

Lors de la construction, j'ai utilisé des stratégies proches de l'architecture pour transposer des mécanismes de défense et des « comportements » (terme utilisé ici dans un sens large pour désigner la manière de se conduire, d'être, et de réagir des individus) dans ces lieux clos. J'ai joué sur l'impression de solidité qui se dégage des constructions, sur l'exiguïté ou l'ampleur des espaces, l'absence ou la présence et même le format des ouvertures ainsi que sur l'éclairage et l'obscurité, pour traiter d'isolement volontaire, de fragilité, de recueillement de contemplation, d'agressivité et du « comportement humain » (terme ici compris comme l'ensemble des réactions observables que moi-même, ou le visiteur, avons en réponse à une stimulation, qu'elle soit d'ordre social, mental ou spatial). On voit donc que d'une part, l'abri me sert d'outil pour transposer, exposer et analyser mon propre comportement. D'autre part, il me sert à orienter l'expérience du visiteur et ainsi influencer sa réaction aux situations psychiques ou sociales que je mets en scène. En créant des lieux clos dans une salle d'exposition, j'ai en fait recréé un microcosme de l'espace dans l'environnement architectural de la galerie.

La mise en abyme de mes lieux d'intériorités – l'abri dans l'abri – m'a permis d'aborder le refuge à la fois comme lieu sécuritaire et angoissant. Afin d'accentuer chez le spectateur le sentiment d'être protégé, j'utilise des formes rappelant la grotte et le bunker. La base élargie de ces refuges, leurs contours nets, et leur enveloppe facettée inspirent confiance en leur solidité apparente. Cela dit, le savoir-faire technique évident dans leur réalisation contraste avec leur assemblage pauvre et bricolé. Pour établir ce contraste, je choisis des matériaux en apparence solides et réconfortants, comme le carton ondulé, dont le caractère éphémère expose pourtant la fragilité du stratagème et des défenses qui sont mises en place.

Ces constructions sont à la fois des réalisations architecturales et des maquettes à l'échelle un pour un que le visiteur est libre de pénétrer. Vu leur exiguïté, l'individu se retrouve souvent contraint et seul à l'intérieur du dispositif sculptural. De ce fait, il est placé dans une position

de vulnérabilité au sein d'une architecture qui restreint et qui déroute volontairement, ce qui reflète la position de vulnérabilité ressentie dans certaines situations sociales.

À la manière de mon processus de création, expérimental, intuitif, spontané et dense, ce texte d'accompagnement retrace mon parcours créatif. La présentation en ordre chronologique des œuvres réalisées jusqu'à celle qui constitue mon projet de maîtrise nous permettra d'explorer les thèmes communs à mes œuvres et leur évolution. On verra ainsi que mon travail s'inscrit dans une lignée d'artistes qui ont travaillé sur l'abri, l'installation totale, le bunker ainsi que la cellule. On exposera comment mon travail explore la jonction de l'installation, de l'immersion, de l'architecture et des matériaux courants. Finalement, les racines psychologiques et comportementales de mon processus de création pourront être devinées à travers les mots et images présentés.



## CHAPITRE 1

### CONDUITES

#### 1.1 Partager l'appartement dans tous les sens du terme

En 2007, j'ai développé à même mon appartement, avec l'accord de mes colocataires, une construction intitulée *Conduites*. Jour après jour, durant leur absence, j'ai construit des couloirs étroits et couverts qui me permettaient de circuler de ma chambre à la cuisine et à la salle de bain sans être vue. L'énorme dispositif s'est répandu lentement dans l'appartement sans plan préétabli. Une passerelle de bois enjambait le corridor, mais la majorité du refuge était fait de carton trouvé que j'assemblais à l'aide de ce que j'avais sous la main : du « duct tape » (ruban à conduites), du papier kraft collé et des pinces à papier.

L'élaboration de ce premier abri répondait non seulement à un besoin d'intimité et de protection, mais mettait déjà en place mes codes de conduite personnels<sup>1</sup> comme règles de construction, d'où son titre : *Conduites*.

---

<sup>1</sup> Pour ne pas déranger, pour m'accorder uniquement l'espace qui m'est réservé.



Figure 1.1 *Conduites*, vue partielle de l'installation durant la reconstruction en atelier, Montréal, 2009.

Je n'ai que trois photos de mauvaise qualité de cette installation. Comme le montre l'image ci-dessus, prise en 2009 lors d'une tentative de reconstruction de l'œuvre en atelier, la construction était enveloppante et anguleuse, style que j'ai conservé depuis ce tout premier abri. Par souci de solidité et d'économie, j'ai évité de me hasarder en hauteur et d'utiliser des angles droits. Les plans inclinés, organisés à la façon d'une arche, répartissent mieux la charge que les plans horizontaux et verticaux. Quelques ouvertures au plafond permettaient à l'air de circuler. Afin de m'isoler le plus possible, je n'ai créé aucune issue de part et d'autre de la construction : le seul accès était par l'entrée donnant sur la rue.

Les *Conduites* me permettaient d'être protégée des regards ; toutefois, le carton ne donnait qu'une trompeuse impression d'intimité. Quiconque se trouve dans ces minces couloirs n'est jamais vraiment à l'abri. Tout d'abord, parce que la vibration des parois à son passage rend évidente sa position dans les conduites. Ensuite, parce que la communication pourrait être possible à travers la membrane de carton. Mais mes colocataires et moi nous serions sentis ridicules de le faire. À quoi bon ce dispositif de protection si on ne le respecte pas ? En effet, cette frontière n'a pu être érigée que parce que tous les colocataires avaient décidé de la respecter et de vivre avec elle.

Le refuge au milieu de l'appartement était plus envahissant et contraignant que confortable. Chacun de mes déplacements et ceux de mes colocataires étaient entravés par sa présence. Le corridor, divisé en deux zones sur toute sa longueur, se trouvait si étroit qu'il était devenu frustrant de passer d'une pièce à l'autre avec des sacs dans les mains, ou de se retourner confortablement avec un sac au dos. Mais personne ne s'est rebellé contre les *Conduites*.

Pendant les quelques mois durant lesquels nous avons vécu avec ce refuge, j'avais l'impression de circuler dans un terrier. Étonnamment, il y a quelque chose de rassurant dans les espaces clos, sombres et étroits. Bien que contrainte par le dispositif, je m'y sentais à l'abri du regard des autres, et un peu plus libre dans mes humeurs, dans mon habillement, et dans ma façon de remplir ou de négliger les obligations du quotidien.

La présence des autres individus dans mon appartement était perçue comme envahissante et m'avait poussée à construire un refuge dans mon habitat — un lieu à l'intérieur du lieu — qui les contraignait à leur tour, envahissant leur champ spatial et visuel. Au premier regard, l'abri insolite intriguait, mais après quelques temps il donnait l'impression à mes colocataires d'être de trop, de ne pas être les bienvenus chez eux.



## 1.2 Les « Merzbau » de Kurt Schwitters

*Je ressentis alors une curieuse sensation d'éloignement. Cette pièce avait une vie à part, sa vie à elle. On n'entendait pas ses propres pas, et il régnait un silence absolu. Seule la forme de la grotte tournoyait vers moi et me fit trouver les mots qui parlaient de l'absolu en art. [...] L'immersion dans l'art, tout comme l'office religieux, libère l'homme des soucis du quotidien.<sup>2</sup>*

Kurt Schwitters

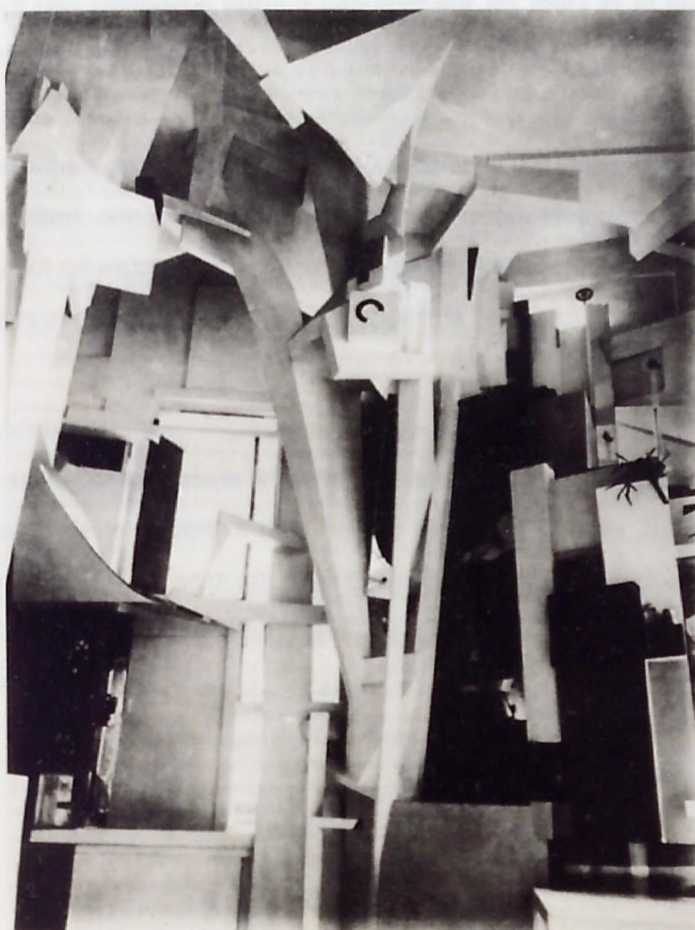


Figure 1.2 *Merzbau* à Hanovre, Kurt Schwitters.

<sup>2</sup> Elger, Dietmar (1994) « L'œuvre d'une vie : les *Merzbau* », p. 147

Au moment d'élaborer *Conduites*, je ne connaissais pas les constructions cubistes baptisées *Merzbau*<sup>3</sup> de Kurt Schwitters (1887-1948). Depuis, on m'a fait remarquer que ma démarche pouvait être comparée à la sienne. « Le *Merzbau* était un lieu dans lequel Kurt Schwitters pouvait s'enfermer et se retirer du monde. [...] il était à la fois grotte et tour — deux formes architecturales choisies par les expressionnistes comme espaces de l'isolement volontaire. » (Elger, 1994, p. 150)<sup>4</sup>. Le plus célèbre et le plus achevé des *Merzbau* fut construit dans son atelier de Hanovre à partir de 1919. Ce qui avait débuté par quelques sculptures-tours dans l'atelier fut peu à peu amalgamé jusqu'à déborder sur les murs et le plafond, pour ensuite contaminer les pièces avoisinantes.

On peut faire plusieurs parallèles entre les *Conduites* et les *Merzbau*. Dans les deux cas, l'artiste a dormi dans ses constructions. Les deux installations sont faites de matériaux trouvés, envahissent un espace privé, présentent une unité de couleurs et peu d'angles droits. Les deux installations englobent l'artiste et épousent les formes des appartements qui les accueillent.

Mais à mon avis, la comparaison s'arrête là. Alors que j'encapsule un espace, que je retranche une partie de la maison à l'aide d'une enveloppe fragile, Schwitters procède par accumulation, « un enfouissement qui "croît" jusqu'à percer les plafonds et les voûtes, un ensevelissement "érigé" jusqu'à désagréger les structures de la maison qu'il parasite. » (Flaguères, 1994, p. 152)

---

<sup>3</sup> Kurt Schwitters a fondé un mouvement parallèle au dadaïsme après avoir été refusé par le Club Dada Berlinoïse. Il nomme ce mouvement « Merz » d'après son tableau *Merzbild* et se met à construire de vastes structures de plâtre imbriquées les unes dans les autres dans tous les étages de sa maison. Il nomme son architecture *Merzbau* qui veut dire « construction de Merz ».

<sup>4</sup> Je reviendrai d'ailleurs à la grotte comme figure de protection et d'isolement au chapitre IV.



Le *Merzbau* de Hanovre, élaboré sur plus de 10 ans, et les trois autres construits durant son exil en Norvège et en Angleterre ne furent jamais terminés.

Aucune de ces constructions ne fut achevée – ce qui aurait de fait contredit la conception que Schwitters avait du *Merzbau* comme architecture toujours en travail, susceptible de modifications, d'agrandissement ou de rénovation. Selon la définition catégorique de l'artiste, il fallait “par principe” que le *Merzbau* reste inachevé. (Elger, 1994, p. 140)

« Le *Merzbau* n'est pas une enveloppe, mais une procédure de sédimentation qui ne se stabilise jamais, qu'alimentent sans cesse des “reliques” dont la localisation ne saurait être que temporaire. » (Flaguières, 1994, p. 153) Par conséquent plusieurs invités rapportent avoir vécu une expérience différente dépendant du moment de la visite, qui avait lieu sur rendez-vous et que Schwitters lui-même commentait durant plusieurs heures.

Contrairement au *Merzbau*, personne n'a vu l'installation *Conduite* hormis les locataires de l'appartement et quelques amis qui nous ont visités durant cette période. J'aurais aimé une certaine finalité : une exposition, une journée portes ouvertes, ou une documentation adéquate, mais je n'ai pas trouvé, à ce moment-là, de façon satisfaisante de le faire. Il aurait été incroyablement long et pénible de la déconstruire et la remonter dans une salle d'exposition. J'ai tenté en 2009 de tout reconstruire en atelier à partir du plan de l'appartement, mais en dehors de celui-ci, le projet avait perdu sa raison d'être.

*Conduite* fut ma première œuvre immersive et mon premier abri. Le projet a soulevé plusieurs questions qui me préoccupent et stimulent ma démarche artistique actuelle. D'abord, comment exposer au public ces dispositifs d'isolement et de protection ? À même l'environnement à partir duquel il a été modelé, comme les *Merzbau* ? Ou bien dans le paysage urbain, telle une construction insolite détachée du contexte dont elle est issue ? Et pourquoi pas dans une salle d'exposition, où son gigantisme serait analysé par un public



averti ? Et si l'abri était présenté en dehors de l'appartement, une documentation photographique ne devrait-elle pas donner à voir le contexte de construction ?

Il y a aussi la question du visiteur dans l'œuvre : comment lui donner accès à ces constructions ? Individuellement et sur rendez-vous comme le faisait Schwitters ? L'artiste devrait-elle être présente ou laisser le visiteur seul ? Devrait-elle être ouverte au public, sans restriction ? Finalement, est-il préférable de confiner le public à l'extérieur du dispositif ou de le laisser pénétrer l'espace intime et protégé qui a été isolé ?

## CHAPITRE II

### LA GROTTTE

#### 2.1 Envahir un territoire de création

À mon arrivée à l'UQAM en 2010, un atelier collectif était mis à la disposition des étudiants. Il était haut et étroit et nous étions une douzaine à le partager. Certains ont perçu en cet espace commun un terrain d'échanges et de collaboration. Je ne suis pas de ce nombre. Je suis territoriale. J'aurais préféré être entourée de murs ; frontières de béton que ni les sons, ni les gens n'arrivent à traverser. Lorsque je travaille, je veux éviter de discuter de mes réalisations et de justifier mes choix. Je ne veux pas qu'on flâne à travers ce que je laisse en cours, qu'on brise le peu que je possède, qu'on m'accuse d'empiéter sur le territoire des autres. Je découvre que j'ai du mal à résister aux avis, propositions, suggestions et attentes des autres artistes et de l'institution. À leur contact je doute, je remets en question ou, plus simplement, mon attention se disperse. Je rêve depuis longtemps d'un jardin secret où me retrouver et me recueillir seule et, si possible, laisser naître le merveilleux.

Puisque les contours de l'espace que l'on m'a assigné étaient irréguliers et imprécis, j'ai commencé par les délimiter avec des lignes au sol. Mais peu de gens les ont remarquées. J'ai alors cherché à me distancier d'eux physiquement, psychologiquement et philosophiquement en construisant ce que j'appelle une « grotte » pour abriter l'inspiration, au sens artistique et spirituel du terme. Contrairement à *Conduites*, il n'était plus question d'occuper le moins d'espace possible, mais plutôt de l'envahir en créant, encore une fois, un espace dans l'espace.



Figure 2.1 *Grotte*, construction en cours dans l'atelier, UQAM, 2010.

La composition d'un abri varie selon la nature de la menace, sa provenance et sa force. Dans l'atelier, les envahisseurs sont des étudiants et des professeurs peu agressifs, et la menace est d'ordre psychologique et philosophique, donc immatérielle et temporaire. Par conséquent, nul besoin d'un abri épais et permanent. J'ai donc à nouveau utilisé du carton, mais cette fois je l'ai acheté au lieu de le récupérer.

De ce matériau, j'aime l'opacité, la légèreté, et surtout la facilité et la rapidité avec laquelle je peux le travailler. Contrairement au bois et au métal, plus denses et plus rigides, peu d'outils et de main-d'œuvre sont nécessaires à son découpage et à son assemblage. Le carton laisse place à l'erreur, à la spontanéité. Il me permet d'expérimenter et de modifier rapidement une forme avant de la consolider. L'abri a été assemblé une facette à la fois, en taillant directement dans le carton, de sorte que mes sensations et perceptions dans l'œuvre en



devenir orientaient les prochains gestes. En quelques heures seulement, j'ai érigé spontanément une grotte dans l'atelier, un lieu sécuritaire à l'abri des regards.

En architecture, on dit que « l'apparence de solidité influence le sentiment de sécurité ou de protection<sup>5</sup> » à l'intérieur d'une construction. (Bilodeau, 1996, T.1, p. 22) À tout instant durant la construction, j'ai consciemment évalué cette même impression de sécurité et de solidité qui s'en dégageait, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

J'ai travaillé quand personne n'y était : le soir, la fin de semaine et la nuit. Malgré mon envie de terminer l'abri le plus rapidement possible, je me suis attardée au caractère esthétique de l'enveloppe. J'ai favorisé les polygones à quatre ou cinq côtés qui apportent plus de variété et de complexité que le triangle, forme de base omniprésente en modélisation 3D.

Alors que dans *Conduites* j'utilisais l'architecture de la maison et le mobilier comme structures pour soutenir l'abri, dans *Grotte* j'utilise des plis dans le carton comme contreventements pour prévenir la déformation de chacun des plans. Pour l'assemblage des pièces de carton entre elles, je découpe une mince bande tout autour de chaque segment, que je replie perpendiculairement et attache à la suivante à l'aide de pinces à papier.

---

<sup>5</sup> Bilodeau, Denis, Jacques Lachapelle et Lea Zeppetelli (1996) *Marquer spatialiser qualifier* T. 1 de *Architecture limite*, p. 22

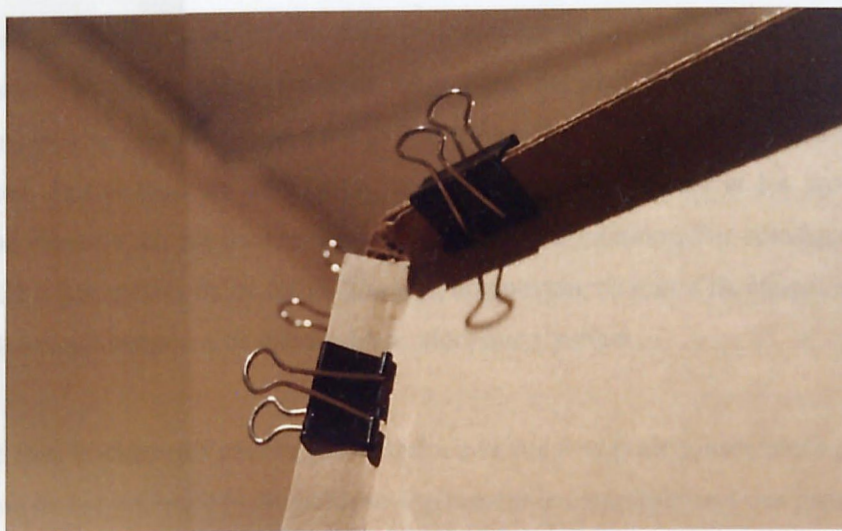


Figure 2.2 Détail d'assemblage de *Grotte*.

L'abri se tient debout, autonome. Le carton neuf que j'ai déniché était si grand qu'il m'a permis d'accaparer l'espace inutilisé en hauteur dans l'atelier. J'ai laissé une grande ouverture dans le haut par où circulent air et lumière que j'appelle l'oculus, un clin d'œil à l'ouverture dans le dôme du Panthéon de Rome.

Comme le soulignent les auteurs d'*Architecture limite*<sup>6</sup>, l'architecture religieuse a su exploiter, à travers les âges, les possibilités symboliques de la lumière. « Par exemple, les murs enfermants (sic), massifs, caverneux d'une église du Haut Moyen Âge à spatialité plus centrale, à peine éclairée par de petites ouvertures, fournissent des expériences d'adoration et de sacré reposant sur le mystère. » (Bilodeau, 1996, T.2, p. 6) La clarté filtrant du plafond par mon oculus évoque l'inspiration, la révélation et l'illumination divine. Elle a pour effet de transformer ma cellule en chapelle ou en temple.

Encercler un espace, le clôturer, c'est en fait créer une nouvelle zone, un intérieur distinct dans un extérieur<sup>7</sup>. Et pour qu'il y ait circulation entre les deux aires que je viens de créer, il

<sup>6</sup> *Architecture limite* est un ouvrage en trois opuscules introduisant concepts de base de l'architecture aux futurs architectes enrôlés à l'Université de Montréal.

<sup>7</sup> Ici, cet extérieur est aussi un intérieur ; l'abri est dans l'atelier qui est dans l'université.



doit y avoir une entrée, un trou, une porte. Sa position et sa forme déterminent le lien, la transition entre les deux zones. Pendant longtemps, cet abri ne comprenait pas d'entrée visible. Ensuite, j'ai créé une porte qui a pris la forme d'un panneau que je pouvais déplacer puis replacer. Je l'ai toujours maintenue fermée : ainsi les étudiants et les professeurs, ne repérant pas d'entrée, ne savaient pas si j'étais ou non à l'intérieur. Par conséquent, certains m'ont confié s'être méfiés de ce qu'ils disaient, ne pouvant vérifier s'ils étaient entendus, ou ont au contraire agi comme s'ils étaient seuls, alors que j'y étais.

Encore une fois, le dispositif censé me soustraire à la vue a eu pour conséquence d'augmenter la perception de ma présence et de modifier légèrement le comportement des gens avec qui je partageais l'espace. Il aurait pu être perçu comme une invasion agressive de l'atelier, mais personne n'a manifesté d'inconfort. Mon strict respect des limites territoriales y était sans doute pour quelque chose. Et bien que chacun délimitait à sa façon son espace d'atelier, l'hermétisme et l'échelle de mon refuge attirait l'attention et attisait la curiosité.



## 2.2 Le cheval comme portrait de l'artiste

Pour déterminer ce qui est contenu dans l'abri, j'ai procédé à l'inverse de l'œuvre *Still Leaping* de la série *Expansion Works* par Antony Gormley. Comme le montre l'image ci-dessous, la forme de la coquille d'acier que Gormley expose résulte de la projection d'une enveloppe corporelle. Dans le cas de ma grotte, c'est l'environnement (l'atelier) qui a façonné les contours du refuge, et c'est ce même refuge qui a dicté la forme du protagoniste. Ce lieu se devait d'être habité. Il allait être occupé par un cheval, un grand cheval noir.

Lorsqu'est venu le temps de présenter mon travail à la fin de la session, je n'arrivais toujours pas à considérer ce dispositif de protection comme une œuvre d'art à moins d'y ajouter un élément performatif, ce qui ne fait pas partie de ma démarche. J'ai tout de même choisi de présenter l'abri lui-même, mais en souhaitant lui ajouter un élément supplémentaire, que ce soit du texte, un éclairage ou un personnage, stratagème qui ferait basculer l'abri dans la sphère de l'art. J'ai hésité longtemps avant de savoir ce qu'il contiendrait.



Figure 2.3 *Still Leaping* de la série *Expansion Works*, Antony Gormley, 1990. Durant la construction à gauche, et en exposition à droite.

C'est en considérant longuement la forme de l'abri que l'idée d'y mettre un cheval s'est imposée à moi. Ses volumes, sa hauteur et cette saillie sur un côté m'ont dicté ses contours ; un cheval noir, debout, la tête légèrement inclinée, imposant comme une statue et plus grand que nature afin qu'il remplisse tout l'espace disponible dans la grotte.

Cela dit, j'ai lutté contre l'idée de représenter un animal et cet animal en particulier. D'abord parce que je ne connais ni n'aime particulièrement les chevaux. Et surtout parce que tellement d'artistes contemporains de notoriété internationale tels que Maurizio Catellan, Anri Sala et Berlinde de Bruyckere en ont mis en scène dans leurs œuvres récentes. Puisque je comptais utiliser la modélisation 3D pour composer le patron de la bête, j'ai surtout pensé aux parallèles qui seraient faits entre mon œuvre et le cheval noir<sup>8</sup> de l'artiste français Xavier Veilhan, œuvre qui fait partie de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal.



Figure 2.4 *Le Cheval*, 2009. Xavier Veilhan. Collection Musée d'Art Contemporain de Montréal.

<sup>8</sup> *Le Cheval*, 2009. Acier peint, 200 x 260 x 60 cm.



Afin de mieux comprendre ce qui pousse de nombreux artistes à se tourner vers l'animal en art contemporain et d'analyser le rôle d'une telle bête dans mon installation, j'ai lu le chapitre *Faire la bête* de l'essai *La revanche des émotions* (2008) de Catherine Grenier. Elle a observé et identifié différentes raisons et façons d'utiliser l'animal en art contemporain que je ne détaillerai pas toutes ici. Le *simulacre* et le *vrai portrait* de l'être humain sont celles qui s'appliquent le mieux au cheval tel que je l'ai présenté dans ma *Grotte*.

Dans mon œuvre, le cheval est mis pour l'humain et n'a d'animal que l'apparence. Il garde ses attributs (un cheval reste puissant et fougueux, un singe reste drôle et intelligent), mais il est mis pour l'artiste, pour un autre être humain, ou bien il est utilisé pour que le visiteur s'identifie à lui. Grenier ajoute que le simulacre de l'animal permet d'échapper à la dimension sociale et de se concentrer sur l'espace psychologique mis en scène. Elle fait référence à l'animal comme à un « objet sollicitant l'adhésion empathique du public à un dispositif artistique théâtralisé. » (Grenier, 2008 p. 167) Mon cheval n'ayant ni genre, ni âge, ni race particulière, seulement une posture et une attitude dans l'abri, le visiteur, tout comme moi, peut se projeter dans le personnage. Le cheval n'est personne en particulier et tout le monde à la fois.

Cette représentation animale tombe aussi dans une autre catégorie proposée par Grenier, celle de *Vrais Portraits*, puisque mes installations sont en quelque sorte des portraits d'états psychologiques qui s'adressent non seulement à l'intellect, mais aux facettes affectives, physiques et instinctives du visiteur. Toujours selon Grenier, l'animal permet de dresser « des portraits de l'essence humaine. Au travers du stéréotype et du simulacre, les artistes ont trouvé un moyen de s'approcher, par-devers lui, au plus près de l'homme » sans se limiter à reproduire son image, sa surface. (Grenier, 2008, p. 179)

Grenier touche ici à un point qui je considère central dans ma pratique. J'ai choisi de créer des installations expérientielles, car je trouve primordial de m'adresser non seulement à l'intellect du visiteur, mais à toute sa psyché : à ses sens, sa mémoire, ses affects, qu'ils soient conscients ou inconscients. Le visiteur, coincé dans l'installation avec cet imposant équidé, ressent l'emmurement, saisit la force potentielle et l'inertie du personnage, il se met à sa place et fait des liens avec plusieurs expériences qu'il a vécues ou dont il a été témoin.

Malgré mes inquiétudes vis-à-vis des comparaisons qui seront faites avec d'autres artistes contemporains, j'ai choisi de construire l'animal. Bien qu'il partage certaines similitudes avec celui de Veilhan, le mien n'est pas la sculpture classique en soi ; il n'est pas un objet précieux à admirer. Il est indissociable de l'abri que j'ai construit pour lui ; un contenu mis en tension avec un contenant. Et en ce sens, il fonctionne davantage comme l'œuvre de Gormley.

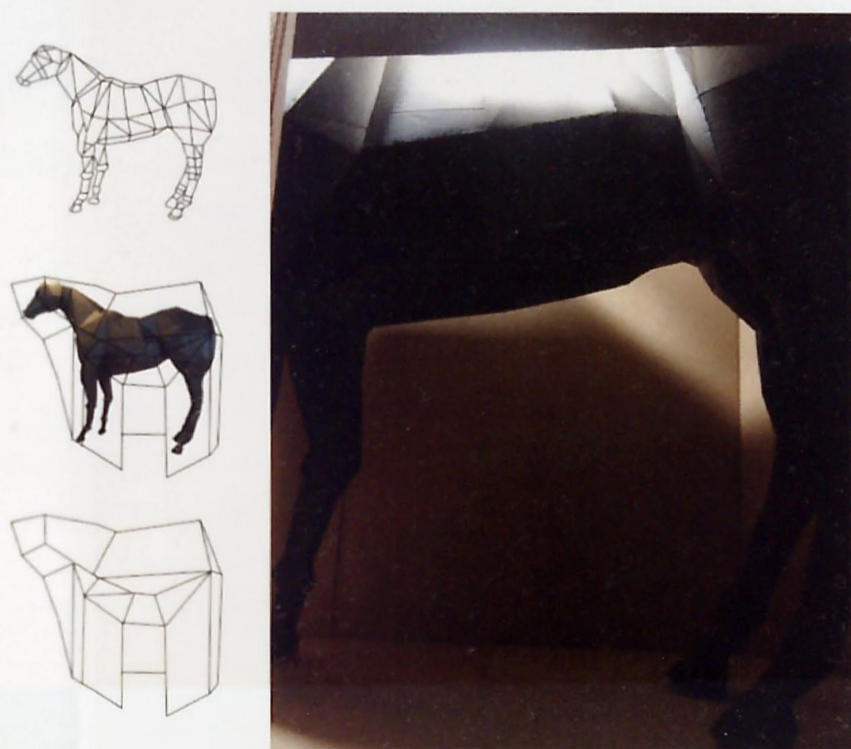


Figure 2.5 *Grotte*, schéma.



Dans un logiciel de modélisation 3D, une forme lisse et arrondie se géométrise lorsqu'on abaisse le nombre de polygones qui la composent. Par ce processus, Veilhan apporte un degré d'abstraction qui devient en quelque sorte un style qu'il applique aux animaux et aux objets qu'il représente. De mon côté, cette simplification des formes me permet de travailler le carton à l'aide de patrons d'une complexité raisonnable, plutôt que d'avoir recours à un processus plus long et exigeant (par exemple le modelage suivi de moulage), qui traduirait mal la fragilité et le ludisme que je souhaite communiquer.

La modélisation 3D, technique de conception avec laquelle j'étais déjà familière, m'a permis de varier l'échelle pour ajuster la taille à celle de l'abri. Jusqu'à maintenant, j'utilise uniquement des techniques de conception et de réalisation que je maîtrise déjà. Je bricole les abris et leur contenu en solitaire et je ne requiers de l'assistance que lorsque vient le temps de les déconstruire et de les déplacer.

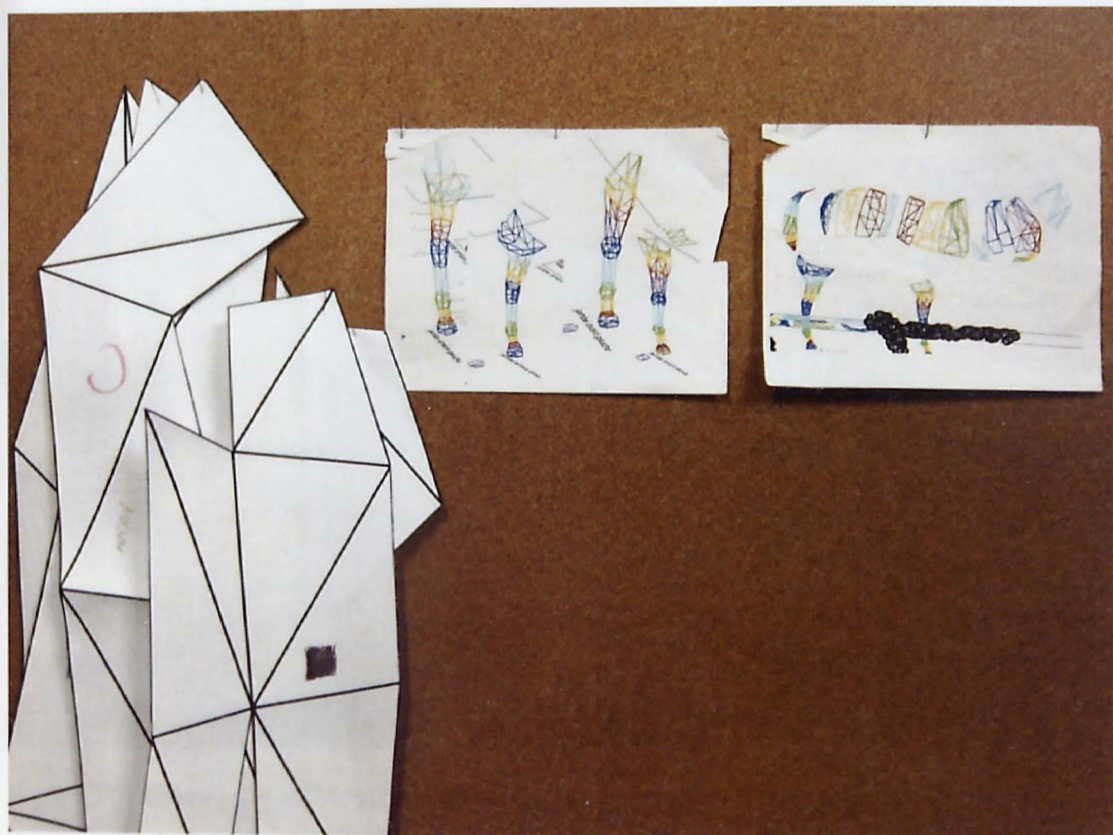


Figure 2.6 Construction du cheval en carton d'après un patron, installation *Grotte*.

Mon cheval se veut une ébauche, une esquisse, une maquette au service d'une mise en scène. Durant la conception du patron de l'animal, j'ai tenté de m'approcher de sa représentation telle qu'elle figure dans l'inconscient collectif. J'ai trouvé sur internet un modèle 3D de cheval satisfaisant et me le suis approprié en l'adaptant à mes besoins. Le recours aux polygones a amené une perte de détails. J'ai retiré les oreilles, les yeux, les poils et la queue.<sup>9</sup> Mon cheval a tout juste ce qu'il faut pour qu'on l'identifie comme tel. Il n'est que la silhouette d'un cheval, tout comme la *Grotte* n'est que le contour d'une grotte.

<sup>9</sup> Bien que le cheval de Veilhan ne comporte pas d'oreilles et de queue, j'ai l'impression que c'est dû à la très basse résolution de son modèle plutôt qu'à leur élimination intentionnelle.





Figure 2.7 *Grotte*, Circa, Montréal, 2011.

D'un projet à l'autre, je remarque que je joue sur plusieurs contrastes et contradictions. L'animal rigide est de conception fragile, il est immense sur des pattes chétives, sa posture est fière, mais il est caché. Ce cheval est un monument, une statue, un symbole de puissance doublé de docilité. Sa tête est masquée, son regard est bloqué, il semble indifférent à la présence des visiteurs, qui sont tout de même invités à entrer dans la *Grotte* pour le contempler. Le cheval s'est visiblement laissé emmurer et a choisi de ne pas détruire son abri. Ou bien, est-ce que cette grotte, qui épouse ses formes, serait une armure ? L'abri le protège, en tous cas, du photographe.

Et que dire de la place du visiteur dans l'abri, sinon que quiconque entrera ne sera jamais vraiment à l'aise, le plafond trop bas du vestibule l'obligeant à garder la tête baissée et le cheval accaparant le reste de l'espace. Alors que la figure de l'abri est habituellement associée au réconfort et à la quiétude, elle devient paradoxalement inconfortable dans cette installation et elle donne au visiteur l'impression de ne pas être le bienvenu, d'être un voyeur.

## 2.3 De la grotte à la cellule

« (...), Gilles Deleuze et Félix Guattari développent la notion de l'« Anomalité », un croisement des mots anormal et animal qui me semble un concept très présent dans l'œuvre de Martin. « L'anomal n'est ni individu, ni espèce, il ne porte que des affects, et ne comporte ni sentiments familiers ou subjectivités, ni caractères spécifiques ou significatifs. (...) C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure. » (p.299) La position « anormale » c'est la position de l'outsider. Dans son œuvre, Mélanie Martin aborde le désir de rester en marge et de s'isoler. Elle dresse, par l'entremise de la grotte et du cheval, les balises de l'espace intime et social. Elle nous parle à la fois d'affects et d'émotions, de fierté et de culpabilité, de présence et d'absence, d'isolement et de rapport à l'autre, d'inconfort et d'intimité, d'enfermement et de grands espaces. (...) Les limites autant psychiques, physiques que géographiques semblent être un des fils conducteurs de la démarche de Mélanie Martin. Elle nous parle des frontières, intérieures ou extérieures, qui enveloppent, protègent et emprisonnent. Dans son travail, elles agissent comme des barrières, des cloisons qui marquent et délimitent un territoire. Elle aborde tant le paysage que le corps ou la psychologie dans ses propositions où l'aspect ludique côtoie le danger. De ce fait, elle met le spectateur et/ou les éléments représentés (évoquant souvent la figure animale) dans une position de vulnérabilité. Ces thèmes sont évidents dans l'installation *Grotte*, mais ils sont apparents également dans ses œuvres antérieures.<sup>10</sup>

J'aurais sans doute dû intituler « Cellule » mon installation *Grotte*, comme l'ont fait dans leur travail Louise Bourgeois, dont j'admire le travail depuis longtemps, et Absalon, que j'ai découvert plus récemment. Car les cellules<sup>11</sup> de Louise Bourgeois (1911-2010) sont des installations partiellement closes dans lesquelles se trouvent des mises en scène faites d'objets et de sculptures. On peut voir à l'intérieur, soit grâce à des fenêtres ou des portes laissées ouvertes, soit parce que les murs sont faits de grillage, ou alors parce que l'on peut faire un ou deux pas à l'intérieur. Lorsque j'ai rencontré des *Cells* de Bourgeois, j'ai eu l'impression de jeter un coup d'œil dans l'intimité d'une chambre ou d'observer à l'intérieur d'une cage.

<sup>10</sup> Tiré du texte *Devenir cheval, devenir intense, devenir imperceptible* de Janie Julien-Fort, soumis pour publication aux revues Artichaut et ITEM de l'UQAM.

<sup>11</sup> Plus exactement, les titres sont en anglais, « Cells » suivi d'un numéro ou d'un sous-titre.



D'un point de vue architectural, une cellule est, pour la plupart de nous, située dans une prison. Pourtant, une cellule désigne aussi une chambre dans un monastère, chambre que l'on imagine austère et propre au recueillement. C'est cette définition qui, je crois, a donné le nom aux six Cellules d'Absalon. Dans le recueil *Cellules*, il décrit ainsi sa démarche qui me donne l'impression de lire le texte qui aurait accompagné mon œuvre *Conduites* :

La cellule est un mécanisme qui conditionne mes mouvements. Avec le temps et l'habitude, ce mécanisme deviendra mon confort.

La réalisation de prototypes me permet d'observer mes réactions et celles des gens pour définir à travers elles un éventuel développement du projet. [...] Ce projet reflète le calme dont j'ai besoin. Ces maisons seront des dispositifs de résistance à la société qui m'empêche de devenir ce que je dois devenir (Absalon, 1992)

À travers la construction de mes abris, je vise entre autres à observer et comprendre mon besoin d'isolement et de contact social autant que celui des visiteurs, en étant à l'écoute de leur réaction vis-à-vis de l'œuvre.





Figure 2.8 Absalon. Vue de l'exposition posthume au KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2010.

Absalon, comme Schwitters, faisait visiter ses constructions sur rendez-vous et en sa présence. Réflexion faite, si j'avais fait visiter *Conduites*, j'aurais préféré que les visiteurs fassent l'expérience de l'œuvre sans ma présence afin qu'ils se projettent dans un mode de vie plutôt que d'observer le mien. J'irais même jusqu'à dire que j'aurais aimé que chacune de mes installations soient visitées par un seul spectateur à la fois, dans la solitude. Mais je n'ai pas trouvé, jusqu'à maintenant, une façon simple et satisfaisante de présenter mon travail de cette façon.

Lorsque je réexposerais cette pièce, je l'intitulerais *Cellule*.

## CHAPITRE III

### DEADLINE

#### 3.1 Explorer les profondeurs

En 2012, j'ai participé à l'exposition collective Collision 8 à la galerie Parisian Laundry. Le sous-marin que j'ai conçu, intitulé *Deadline*, était exposé dans la salle bétonnée située au sous-sol qu'ils nomment le *bunker*. C'est un engin long d'environ huit mètres, fait d'une enveloppe de carton ondulé assemblée avec du ruban à l'extérieur et à l'intérieur. L'absence de structure rigide à l'intérieur de l'enveloppe cause une déformation de l'engin, qui s'affaisse au fil des jours sous son propre poids sans toutefois se briser.

Dans *Deadline* comme dans *Grotte*, la technique choisie pour joindre les pièces de carton donne l'impression que la construction a été rapide et que l'assemblage est précaire. Il y a, dans mes œuvres, un savoir-faire évident qui contraste avec les matériaux pauvres et les techniques d'assemblage modestes que je privilégie pour former un ensemble ludique et réfléchi.

Le ruban adhésif qui lie les pièces est d'un jaune vif comme celui de beaucoup de jouets et de véhicules pour enfants. Cette couleur criarde et joyeuse, parmi les plus voyantes, entre en contradiction avec la vocation secrète et silencieuse du sous-marin. Comme si l'individu qui l'a conçu souhaitait qu'il soit vu et voulait nous convaincre de son caractère inoffensif.



Figure 3.1 *Deadline*, Parisian Laundry, Montréal, mars 2012.

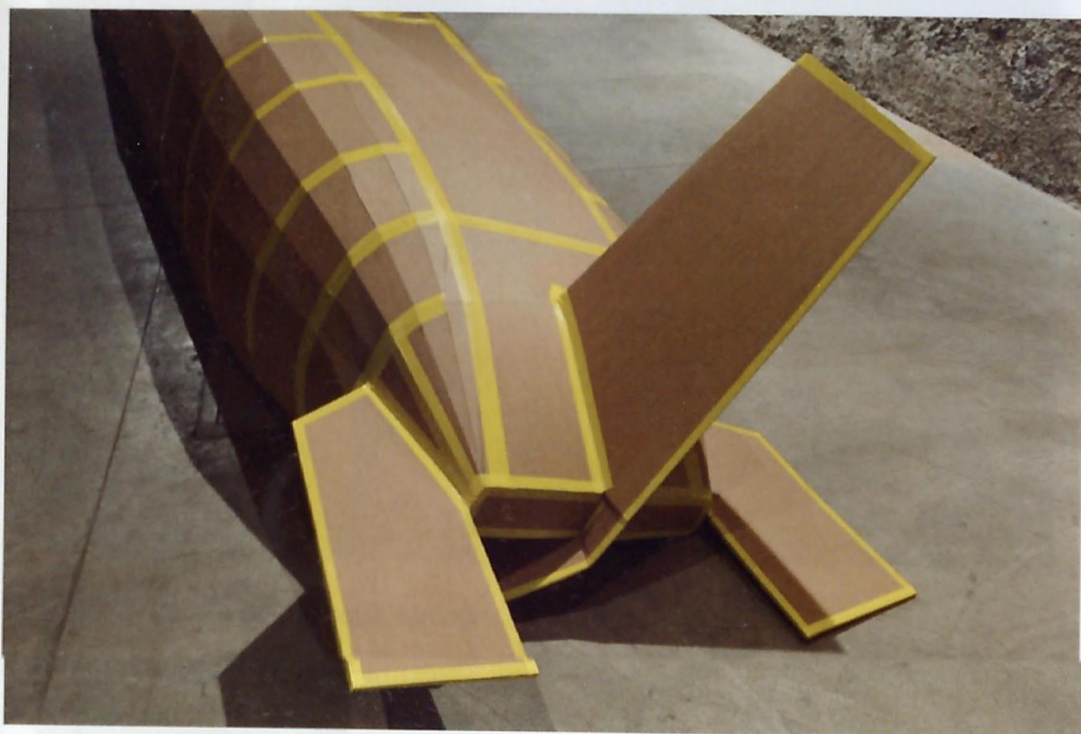


Figure 3.2 *Deadline*, détail montrant l'affaissement du sous-marin.



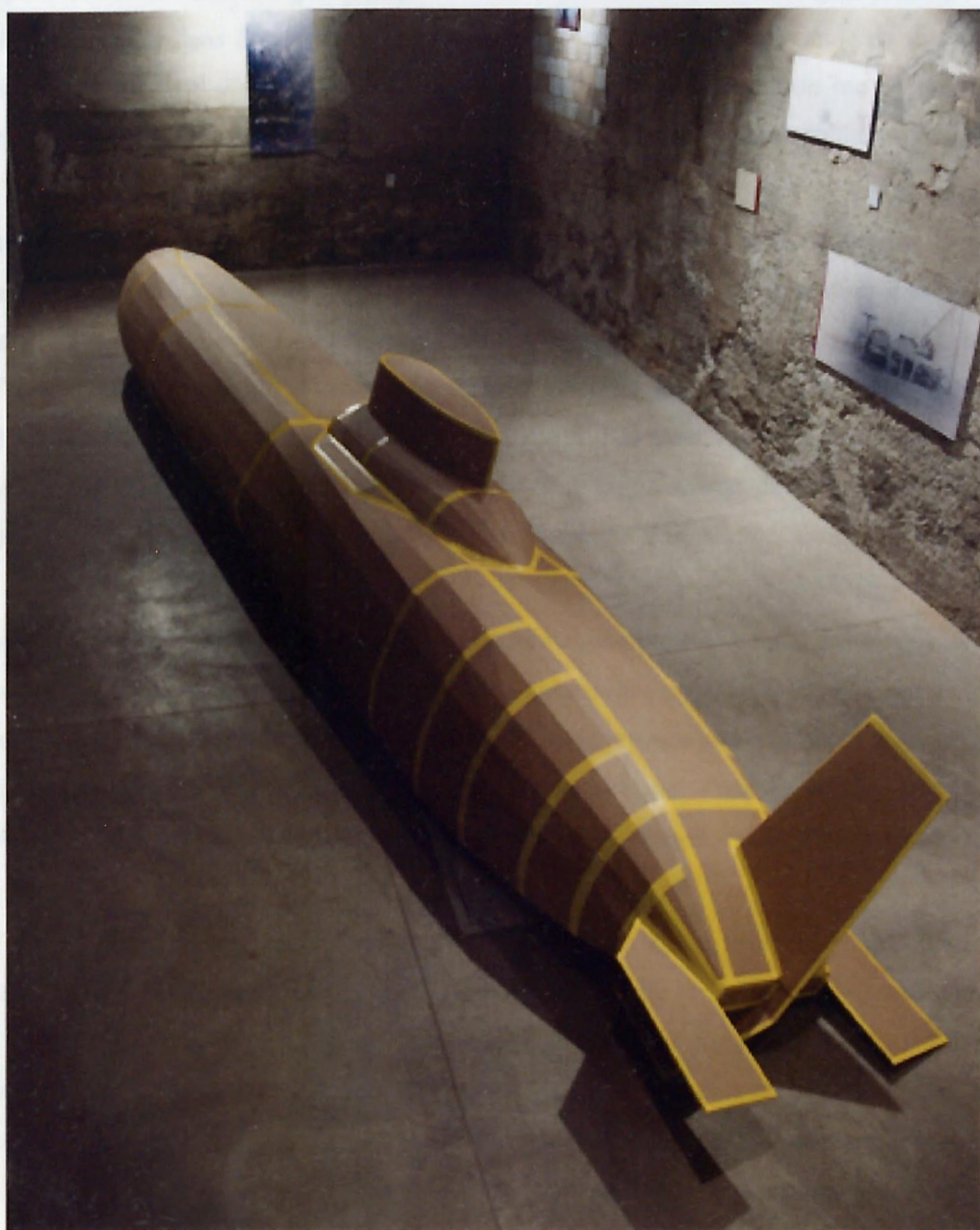


Figure 3.3 *Deadline*, Parisian Laundry, Montréal, mars 2012.

Depuis *Conduites et Grotte*, je n'ai pas délaissé la construction de refuges. Bien qu'on ne puisse pas entrer dans *Deadline*, le sous-marin pour moi est un abri capable de se mouvoir, tout comme le char d'assaut et autres blindés. Sa forme et sa fonction me permettent de représenter un état autant qu'une action : ici un désir de fuite et de retranchement.

Dans un *white cube* mon engin aurait pu être perçu comme un objet sculptural classique. Dans le bunker de la Parisian Laundry, lieu empreint d'une forte personnalité, il semble être partie prenante d'un abri. Les commentaires des visiteurs que j'ai pu recueillir m'indiquent qu'ils ont eu l'impression d'entrer une installation dont la salle faisait partie, une scène théâtralisée où le sous-marin est le personnage central. J'ai donc, encore une fois, construit un abri dans un abri. Dans un vrai bunker, au bout d'un long corridor de béton, bas et sombre. Mes espaces d'exposition sont de plus en plus retranchés.

Comme d'habitude, je n'ai pas conçu de structure rigide pour soutenir l'enveloppe. Je mets l'accent sur le travail de l'enveloppe, car je suis préoccupée par les apparences, par ce qui est donné à voir. Je veux souligner l'impression parfois trompeuse de force ou de fragilité qui se dégage des gens et des choses. L'absence de structure met l'accent sur les stratégies et l'adresse déployées pour maintenir une apparente solidité malgré une fragilité intrinsèque.

Ce qui a été déterminant dans mon choix du sous-marin est sa sensibilité à la pression. À chacun de ces véhicules submersibles est assignée une limite : l'*immersion maximale prévue*. En anglais on utilise les expressions *crush depth* ou *collapse depth* que je trouve beaucoup plus imagées. L'*immersion maximale prévue* est la frontière au-delà de laquelle l'engin et son équipage sont écrasés par le milieu dans lequel ils évoluent. *Deadline* traite de la capacité/incapacité à soutenir la pression tout en s'interrogeant sur la provenance de celle-ci.



Bien qu'à première vue le sous-marin ne soit pas perçu comme un personnage, le submersible dans le bunker joue un rôle similaire à celui du cheval ; le spectateur se met à sa place, ou se projette à l'intérieur de lui. Mon cheval et mon sous-marin sont emprisonnés, l'un dans une enveloppe que j'ai construite, l'autre dans un abri sous-terrain nommé le bunker<sup>12</sup> : encore une fois une mise en abyme.

Dans un sens plus large, j'utilise l'animal et le sous-marin pour traiter des parties plus obscures, inconscientes et indomptables de la psyché humaine. Le submersible sonde l'océan, environnement profond, sombre, peuplé de créatures étranges et invisibles ; monde qui me fascine et qui peut s'apparenter à l'inconscient humain. Le sous-marin permet toutefois d'y voyager tout en gardant une distance sécuritaire. L'animal quant à lui, libre d'intellect, de morale et de civilité, me permet de mettre en scène des situations où les affects et les pulsions dominent. Plusieurs visiteurs ont spontanément senti un lien avec le domaine militaire, l'abri contre la guerre : ils ont associé la sculpture au cheval de Troie.

### 3.2 Entre le véhicule, l'arme et l'abri

La fonction de cet édifice si particulier, c'est d'assurer la survie, d'être un abri pour l'homme dans une période critique, le lieu où il s'enfouit pour subsister. S'il s'apparente ainsi à la crypte qui préfigure la résurrection, le bunker s'apparente également à l'arche qui sauve, au véhicule qui porte au-delà du danger. (Virilio, 2008, p. 62)

De tous les véhicules qui existent, j'ai choisi de construire un sous-marin parce qu'il est pour moi synonyme d'isolement absolu et volontaire, de promiscuité, et de silence. D'abord, on y entre de son plein gré et on s'y enferme après avoir traversé le sas et verrouillé les portes. Ensuite, on s'enfonce à des kilomètres dans un milieu inhospitalier, hors de vue, hors d'atteinte. Une fois à l'intérieur, impossible de le quitter spontanément. De l'intérieur on observe sans être vu, sans être entendu. On pourrait aussi attaquer, parce que les sous-marins militaires sont avant tout d'immenses véhicules d'assaut. Mais celui que j'ai construit ne

<sup>12</sup> Je développerai les notions de bunker et d'architecture militaire au point 4.2.

possède ni munitions, ni périscope, ni hélice. Comme toujours, je n'ai construit que le contour, tout juste ce qu'il faut pour la reconnaissance des traits de la figure d'un sous-marin.

La forme de ce submersible est un amalgame de quelques modèles de sous-marins militaires afin qu'on ne lui reconnaisse pas d'appartenance politique. Comme modèles, j'ai écarté les sous-marins à vocation scientifique, car leur aspect extérieur très varié est moins facile à schématiser. La forme arrondie de mon véhicule évoque celle des cétacés, ces mastodontes qui, en dehors de l'eau, meurent sous leur propre poids. J'ai déterminé quels éléments sont, selon moi, strictement nécessaires à ce que le public reconnaisse un navire submersible. La présence d'un kiosque, cette structure située sur l'engin et qui permet d'y entrer, indique qu'il ne s'agit pas d'une torpille. Le kiosque laisse entendre que le véhicule est habitable, ou même habité. Comme pour le cheval, je me suis permis de simplifier la forme et d'adapter l'échelle à la salle d'exposition. J'ai retiré le périscope et l'hélice de l'engin. Je n'ai besoin que de quelques traits schématiques pour qu'il soit reconnu comme représentant l'objet, la figure du sous-marin.

Il semble évident que plusieurs des thèmes présents dans *Deadline* se retrouvent dans plusieurs de mes œuvres : l'isolement volontaire, le repli sur soi, les conflits intérieurs, les mécanismes de défense psychologiques, la résistance à la pression, la fuite. Encore une fois, je mets en scène des contradictions : un sous-marin perméable qui ne supporte pas la pression, un engin à vocation défensive bricolé et assemblé temporairement, un abri conçu comme rempart contre le monde, mais placé au centre d'un lieu d'exposition. Un personnage absent qui s'enferme pour se sentir libre.



### 3.3 L'absence de l'ermite

Un récit que j'ai imaginé, et qui n'est pas lisible dans l'œuvre finie, a inspiré l'installation *Deadline*. Dans celui-ci, un personnage cherche à fuir furtivement un monde décevant grâce à un sous-marin qu'il a construit. Il s'engouffre dans celui-ci, en quête d'un ailleurs meilleur. Alors que le capitaine Nemo du roman de Jules Vernes<sup>13</sup> renonce à l'humanité et coupe tout lien avec le monde terrestre, mon personnage s'embarque dans un submersible aveugle dans l'espoir d'atteindre une autre rive, sans toutefois prêter attention à sa destination. Dans mes refuges, quelqu'un s'enferme pour se sentir en paix et libre, que ce soit moi, le cheval ou l'ermite. L'abri le protège autant qu'il l'emmure.

L'ermite de ma fiction personnelle a ensuite laissé place au sous-marin comme sujet. En pénétrant dans le bunker, certains visiteurs se sont demandé comment l'engin était arrivé là et par où il était entré. Certains ont compris immédiatement qu'il a dû être construit directement sur les lieux. Le sous-marin tel que présenté dans *Deadline* est un personnage paradoxal, imposant, envahissant, lourd et, pourtant, fragile. Qu'il ne s'effondre pas tient du défi. Hors de son milieu aqueux, où il ne survivrait pas de toute manière, il subit une pression inhabituelle, la sienne. Un moyen de transport bâti doublement hors de son élément, puisque construit dans un bunker, déjà sensé protéger contre des attaques externes.

Jusqu'à maintenant, il n'y a pas de personnages concrets dans mon travail. Mais dans mon processus, je reconnais la présence implicite d'un être en quête de sens qui cherche à se retirer, à être hors d'atteinte, que j'appelle l'ermite. Il est invisible, mais agissant. Ses abris, construits en réponse à son environnement physique et social, visent à fuir ou mettre une distance entre lui et le monde. Cet ermite invisible fait partie de l'œuvre.

---

<sup>13</sup> Vingt mille lieues sous les mers, paru en deux tomes en 1869 et 1870

## CHAPITRE IV

### TIME LIMIT

#### 4.1 La spirale comme forme dissuasive

Vu l'envergure de mes abris, les organisateurs de l'exposition *Chantier Libre III*<sup>14</sup> ont décidé que mon installation serait exposée au centre d'une grande salle, entourée d'œuvres dont je ne connaissais ni la nature, ni les auteurs. Alors que pour *Conduites* et *Grotte* je créais un refuge qui épouse la forme du logis ou de l'atelier, cette fois je n'avais pas d'architecture sur laquelle m'appuyer. Comme dans l'atelier collectif de l'UQAM, j'aurais préféré qu'on me réserve une zone aux frontières claires, si possible retirée du reste du groupe. J'ai donc choisi de construire à nouveau un espace à l'intérieur d'un espace pour constituer mon aire de création et le contexte de l'expérience que je voulais proposer au visiteur.

Pour *Conduites* et *Grotte*, la nature de la « menace » et le comportement des « envahisseurs » m'étaient connus et les raisons de les mettre à distance me semblaient évidentes. Mais qu'advient-il de la construction d'abris dans ma pratique lorsque je dois investir une salle d'exposition fréquentée par des inconnus ? J'ai trouvé la réponse à cette question longtemps après avoir exposé *Time Limit* : c'est du visiteur, de la société et du milieu de l'art dont je cherchais maintenant à m'abriter.

*Deadline* fut mon premier refuge créé expressément pour une galerie. Le bunker vaste et ouvert qui l'abritait ne ralentissait en rien le flot de visiteurs. En réponse à cette lacune en matière de protection, j'ai choisi de limiter le visiteur à la surface de mon refuge, le sous-marin.

---

<sup>14</sup> Exposition collective sur invitation précédée d'une résidence d'un mois, organisée par les sculpteurs Jean Brillant et Guillaume Allyson, ayant lieu à annuellement aux Ateliers Jean-Brillant. J'ai participé à la troisième édition en juin 2012.





Figure 4.1 *Time Limit*, les Ateliers Jean-Brillant, printemps 2012. Dimensions : largeur 4m, profondeur 3m et hauteur 2.5m.

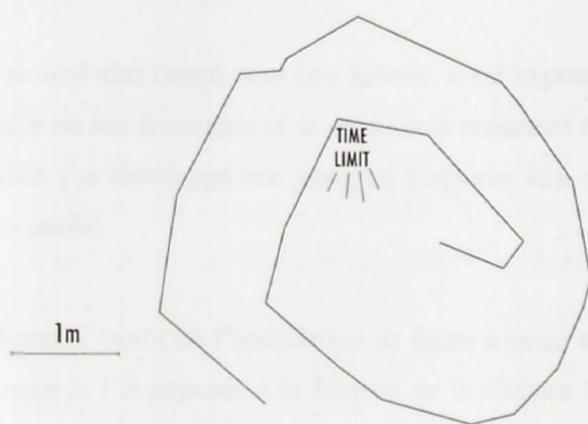


Figure 4.2 Plan de l'installation.



Figure 4.3 *Time Limit*, vue d'un autre angle. Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce à l'automne 2012, durant l'exposition collective et échange culturel *Leipzig – Montréal*.

*Time Limit*, mon second abri conçu pour une galerie, a été exposée, tout comme ma *Grotte*, au milieu d'une salle où son envergure et sa position la rendaient frappante. Pour pallier cette trop grande visibilité, j'ai développé une panoplie d'astuces afin que le cœur du refuge reste difficile d'accès au public.

D'abord j'ai positionné l'entrée de l'installation de façon à ce qu'elle soit invisible en entrant dans la salle. Lorsque je l'ai exposée à la Maison de la Culture Notre-Dame-de-Grâce, elle était tout à fait derrière l'abri, près de la fenêtre. Le visiteur qui ne prend pas le temps de faire un tour complet de l'installation se retrouve devant un gigantesque caillou de carton impénétrable. On m'a rapporté à plusieurs reprises que des visiteurs n'ont pas trouvé l'entrée et sont repartis frustrés.



Ensuite, il était impossible de voir ce qui se trouve au centre de l'installation à partir de cette ouverture, car le tracé en forme de spirale du corridor ne permet pas d'apercevoir la destination finale. Ce détail peut être perçu comme intrigant ou, au contraire, comme inquiétant. Finalement, la porte basse et étroite force le visiteur à se courber légèrement pour entrer, position inconfortable et instable qu'il devra garder sur les deux à trois mètres du couloir étroit et tortueux, où l'on doit céder le passage aux visiteurs qui circulent en sens inverse.

Bien que je décrive ces stratagèmes comme des mécanismes de défense de l'installation envers les visiteurs, ils ne font bien souvent qu'attiser leur curiosité. Je suis moi-même toujours excitée à l'idée de pouvoir toucher ou entrer dans une œuvre d'art. J'aime être immergée dans un univers nouveau ; l'anticiper, le découvrir, le ressentir, l'expérimenter. À cause de son aspect bricolé, ma construction a quelque chose de ludique qui rappelle l'enfance. Malgré l'opacité des cloisons, la légèreté et la fragilité de l'enveloppe rassurent. J'attribue le sentiment de réconfort, de protection et le plaisir ressenti en pénétrant mes constructions à la chaleur du matériau et au souvenir des cabanes de carton que plusieurs d'entre nous avons construites étant enfants. Mes abris, aussi envahissants et agressifs soient-ils, n'ont rien d'intimidant vu leur fragilité.

Une fois le couloir traversé, le spectateur débouche dans une salle obscure qui paraît spacieuse en contraste avec le corridor qui l'a précédée. La forme de la salle est arrondie et le plus haut point de son dôme est à environ 3 mètres. À l'intérieur, le visiteur est complètement coupé de la salle d'exposition ; dans l'obscurité quasi-totale, il se trouve baigné de faisceaux lumineux qui ont pour origine les mots « TIME LIMIT » perforés dans le carton. Bien que les mots soient lisibles grâce à une lampe cachée dans une double paroi, c'est du brouillard généré artificiellement qui rend visibles ces faisceaux. L'effet combiné des deux appareils permet cet artifice qui ajoute à la magie du dispositif. Ces rayons évoquent le religieux, l'apparition et l'illumination, ce qui transforme la caverne dépouillée en une chapelle bricolée.



Figure 4.4 *Time Limit*, montage photo de l'intérieur, avec éclairage supplémentaire.

Toujours en carton et sans ossature, l'enveloppe monolithique et hermétique de l'installation *Time Limit* ne comporte pas de pinces. Celles-ci, utilisées pour donner l'impression que le cheval de la *Grotte* aurait pu facilement s'échapper, ont disparu. Les plis dans le carton agissent comme des raidisseurs et les arêtes scellées de l'intérieur, à l'aide de kraft gommé, renforcent la construction et la scellent de la lumière, emprisonnant du même coup la fumée.



## 4.2 Le bunker ou l'imaginaire militaire

C'est à la lecture du livre *Bunker archéologie* de Paul Virilio que j'ai réalisé la prédominance des archétypes de l'architecture militaire dans mon travail. Dans son essai il décrit et analyse les bunkers largement utilisés durant la Deuxième Guerre mondiale et qu'on peut encore apercevoir aujourd'hui à plusieurs endroits en Europe. Il inclut dans cette analyse les tanks et les sous-marins, qui, en plus d'être blindés, offrent la possibilité de se mouvoir.

À la lumière de cet essai, je réalise que j'ai fait fausse route en n'évoquant pas des archétypes militaires dans l'analyse de *Deadline* ou même du reste de mon travail. Utiliser les contours d'une grotte, d'un bunker, d'un abri et d'un sous-marin évoque presque nécessairement un imaginaire militaire.

La sensation d'écrasement, ressentie dans le circuit à l'extérieur de l'ouvrage, est encore accentuée ici. Les différents volumes sont trop étroits pour une activité normale, pour une réelle mobilité du corps ; tout l'édifice pèse sur les épaules de l'occupant. (Virilio, 2008, p. 22)

Ralenti dans son activité physique, mais attentif, anxieux des probabilités catastrophiques de son environnement, l'habitant de ces lieux du péril est opprimé par une singulière pesanteur ; en fait, il possède déjà cette rigidité cadavérique que la protection de l'abri était censée lui éviter. (Virilio, 2008, p. 23)

La forme de mes abris rappelle les caractéristiques architecturales des bunkers et des blockhaus<sup>15</sup> que Virilio énumère: sans fondation, monolithiques, avec une entrée dissimulée et des couloirs en chicane, « possédant un minimum d'aspérités avec ses angles arrondis ou abattus [...] suppression de tout excroissance superflue ». (Virilio, 2008, p. 59) Il s'avère que l'absence d'angles droits, de creux ou de détail participe à un procédé de camouflage visuel bien connu du monde militaire. Il permet même aux abris de dévier les tirs, et aux avions

<sup>15</sup> De l'allemand, *Block* (bloc) et *Haus* (maison). Petite construction militaire fortifiée à caractère défensif faite de béton ou de rondins. Abri chargé de défendre un point important, isolément ou au sein d'un plus vaste système fortifié.

furtifs<sup>16</sup> d'échapper à la détection par radars. Bien que j'aie choisi d'utiliser ce procédé pour des raisons de solidité et d'économie, ces caractéristiques entrent en résonnance avec le désir d'être invisible et hors de portée qui est présent dans mon travail récent.

Virilio explique aussi comment le type de menace, son échelle, sa durée et sa provenance (terrestre ou aérienne, bactériologique, climatique) déterminent la localisation et la composition des dispositifs défensifs. Il décrit les bunkers comme des "machines à survivre" dans les milieux hostiles ou inhabituels, non pas conçus pour durer, mais pour résister à de probables et puissants assauts. J'en déduis que les bunkers, tout comme certains mécanismes de défense psychologiques, sont des constructions qui visent à protéger l'humain<sup>17</sup> de menaces réelles, probables ou imaginaires. Comme mes abris, ils sont un témoignage d'une volonté de secret, d'un désir d'invisibilité, de la crainte de l'autre, de l'anticipation de ses attaques. Ils démontrent aussi la volonté de s'en sortir vivant et de frapper avant d'être frappé.

Il y a plusieurs parallèles à faire entre les mécanismes de défense psychologiques et militaires. J'ai l'intention d'explorer ces nouvelles pistes sous peu dans ma démarche de construction d'abris.

---

<sup>16</sup> Le F-117 NightHawk par exemple.

<sup>17</sup> Contrairement aux abris qui visent à protéger des intempéries ou des animaux.



### 4.3 La grotte : chapelle et jardin secret

L'art représente pour moi l'un des derniers endroits où je puisse faire l'expérience de liberté, de recul et de contemplation, comme spectatrice et comme créatrice. La notion d'isolement pour la contemplation et le recueillement sont récurrentes dans ma pratique et ce, depuis l'installation *Conduites*.

Je cherche depuis longtemps à comprendre ce besoin chez moi de lier cette quête de transcendance aux notions d'abri et de défense. J'ai été heureuse de découvrir qu'en visitant un bunker abandonné et partiellement ensablé sur une plage, Virilio a perçu une analogie entre les archétypes funéraires et l'architecture militaire.

Toute une série de réminiscences culturelles me saisissent : les mastabas, les tombes étrusques, les structures aztèques... comme si cet ouvrage d'artillerie légère s'identifiait aux rites funéraires, comme si l'organisation Todt n'avait su finalement organiser qu'un espace religieux... (Virilio, 2008, p. 16)

Le silence auditif et visuel qui règne dans des abris aux murs épais, l'impression d'être coupé du monde, d'être en dehors du temps, sont des caractéristiques communes à plusieurs types de constructions funéraires et de temples.

Je qualifie mes constructions de grottes bien qu'elles ne soient ni rocheuses, ni sous-terraines. Par grotte j'entendais un abri asymétrique, à géométrie rappelant le minéral, parfois difficile à pénétrer, et dont les couloirs sombres et exigus mènent à des salles suffocantes et mystérieuses à la fois.

La grotte est un archétype utilisé par d'innombrables cultures et mythologies. Ce qui m'intéresse davantage est son association à la quête du sacré et son utilisation comme lieu de culte ou jardin secret. Les grottes sont les refuges naturels utilisés par des persécutés, des hors-la-loi, des ascètes ou des ermites, qui s'y sont retirés pour se protéger, s'isoler, prier ou

attendre le divin. Les grottes et autres souterrains servant de refuges, comme les catacombes, peuplent l'histoire et l'imagerie catholique, imagerie qui a marqué mon enfance<sup>18</sup>.

Durant la présente recherche, je me suis intéressée vivement aux constructions insolites telles que les folies architecturales. La grotte est en effet un archétype privilégié dans celles-ci, ces constructions garnissant les domaines des riches et des nobles prenant souvent la fonction de temples ou de jardins secrets. Je pense, par exemple, à la Grotte de Vénus conçue pour Louis II de Bavière, qui vivait retiré du monde. Celle-ci est un exemple intéressant d'un lieu artificiel ressemblant à une grotte, construit pour seule fin de rêve romantique, de recueillement et de magie. Je pense aussi à la grotte construite par Bernard Palissy dans les Jardins des Tuileries pour Catherine de Médicis et qui remplissait un rôle similaire. Je n'ai pas développé cette avenue pendant mon séjour à l'UQAM, mais je compte construire une série de chapelles-refuges extérieures dans un avenir proche.

---

<sup>18</sup> Je garde un souvenir indélébile d'avoir visité, enfant, le musée catholique de Montréal, musée de cire qui n'existe plus aujourd'hui et qui était situé près de l'Oratoire St-Joseph. Lors de la visite, le public était invité à parcourir une série de salles répliquant les catacombes de Rome, où il était témoin dans chacune d'elles de scènes dramatiques jouées par des personnages de cire immobiles et hyperréalistes. J'attribue ce fort impact sur ma psyché d'enfant au fait d'avoir vécu physiquement ces scènes, d'avoir ressenti l'anticipation dans le couloir sombre menant d'une salle à l'autre, l'horreur devant une scène terrifiante et surtout l'inquiétante étrangeté qui se dégageait des statues. Je ne crois pas m'être sentie en danger, mais j'éprouvais une grande empathie pour les personnages. Je me mettais à leur place, surtout dans les scènes qui faisaient écho à mon vécu. J'ai l'impression que, depuis, je cherche à recréer une telle expérience à travers mes installations.



## CHAPITRE V

### CAN I STOP BEING WORRIED NOW?

#### 5.1 Absorption physique et psychologique du visiteur captif

« Thus, instead of eliminating the physically present art object, environmental art's meditative approach creates a secondary, veiled object: the viewer's consciousness as a subject »<sup>19</sup>

Claire Bishop

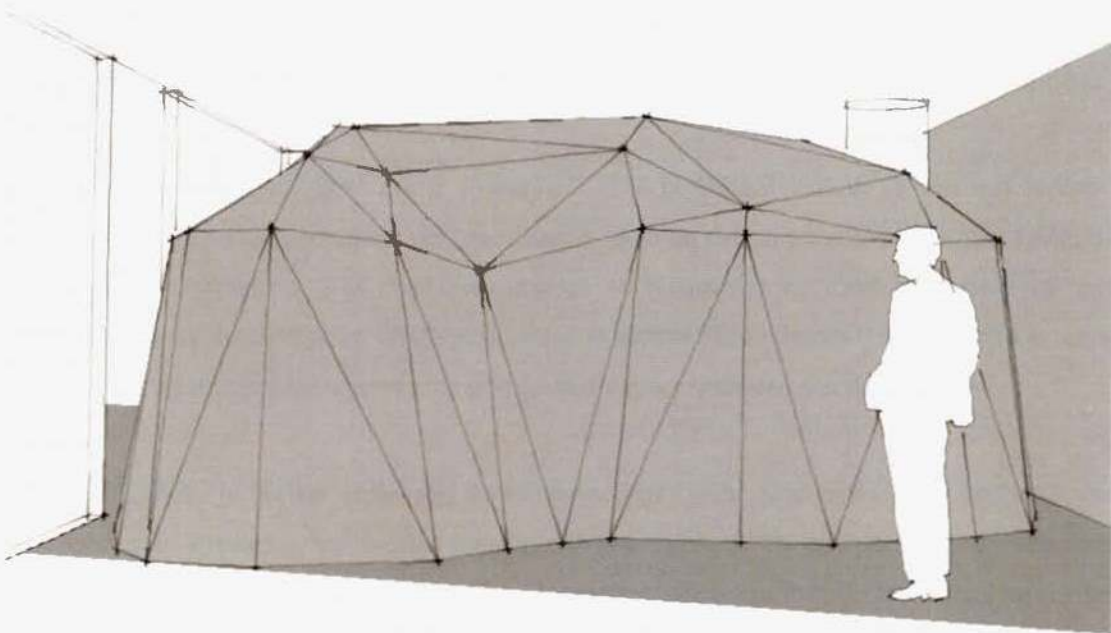


Figure 5.1 Esquisse de l'installation *Can I Stop Being Worried Now?*

---

<sup>19</sup> Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, p. 130.

L'installation *Can I Stop Being Worried Now? (CISBWN)* est composée d'une énorme grotte de carton qui couvre presque entièrement la petite salle de la Galerie de l'UQAM. Le public peut circuler le long d'un passage situé autour de la construction et, cette fois encore, j'ai situé l'entrée de l'installation à l'arrière de celle-ci. Une fois entré, le visiteur empruntera un couloir qui le conduira à travers trois salles, l'une à la suite de l'autre. Ce couloir, incliné, sinueux et sombre, sert d'espace de transition entre la galerie et mes trois salles d'exposition, et entre les salles elles-mêmes. Grâce à lui, on ne peut pas apercevoir le contenu d'une salle à partir de la précédente.

Dans ce dispositif monolithique complètement coupé de la salle d'exposition, la perception de l'espace et du temps par le visiteur se trouvera légèrement biaisée et une certaine distanciation d'avec sa routine quotidienne, je l'espère, s'établira pour celui qui s'aventurera dans le tunnel. Sa façon d'appréhender une salle d'exposition devrait aussi en être modifiée.

Comme à l'intérieur de *Time Limit*, l'obscurité et le brouillard voilent un peu nos repères. D'ailleurs, la chambre principale de *Time Limit* a servi de patron pour créer les trois salles de la nouvelle installation. J'ai dupliqué, inversé et recombinaé ce module jusqu'à ce que j'obtienne trois salles : deux identiques, mais orientées différemment dans l'espace, ainsi qu'une pièce centrale légèrement plus grande et d'aspect similaire aux deux autres.

Avec *CISBWN*, je réalise enfin une installation englobante, une œuvre qui implique une immersion du spectateur sur le plan physique et psychique. C'est un concept que j'attendais de réaliser depuis *Conduites*. L'artiste Ilya Kabakov qualifie ses installations, dans lesquelles le visiteur entre, d'installations *totales*. Dans l'essai *The « total » installation* il définit ce qu'il appelle installation *totale* et décrit les moyens qu'il prend pour parvenir à l'effet qu'il recherche : absorber psychologiquement le spectateur.

« Familiar circumstances and the contrived illusion carry the one who is wandering inside the installation away into his personal corridor of memory and evoke from that memory and approaching wave of associations which until this point had slept peacefully in its depths. The installation has merely bumped, awakened, touched his "depths", this "deep memory", and the recollections rushed up out of these



depths, seizing the consciousness of the installation viewer from within.» (Kabakov, 1995, p. 278)

« You are abiding in, as psychologists say, the world of semi-illusion, in which, as they say, you can day-dream while simultaneously preserving total control over yourself and over the circumstances in which you find yourself. » (p. 280)

*Time Limit*, par exemple, « submergeait » et « engouffrait » très certainement. Mais il semble que ce ne soit pas suffisant pour être qualifiée de *totale* par Kabakov. Dans son essai, il insiste sur le fait que l'architecture, les objets et le mobilier qui composent ce genre d'installation doivent être familiers au visiteur.

Selon Kabakov, reconnaissant des espaces familiers (librairie, école), le visiteur s'oriente facilement et éprouve une confiance intrinsèque au fait qu'il a l'expérience de ce type de lieu. Mes installations ne comportent pas d'objets issus du quotidien, mais je doute fort que les constructions ludiques que je présente soient étrangères aux visiteurs. De plus, les archétypes auxquels je fais appel (la grotte, le cheval, le submersible) sont, j'en suis certaine, propices à l'émergence d'associations libres, d'une certaine intériorité psychologique qui appelle la mémoire et la contemplation sans vouloir nécessairement provoquer une étrangeté.

Mis à part cette obligation de présenter au visiteur des décors familiers, je découvre dans sa description de l'installation *totale* une analyse intéressante de plusieurs stratagèmes que j'ai mis en place intuitivement dans mon travail. Je constate aussi que je partage avec Kabakov le désir de susciter chez le visiteur, à travers mes constructions, un état proche du rêve éveillé propice aux associations libres.

Je me suis particulièrement intéressée au chapitre « The Dream Scene » de l'ouvrage *Installation Art: A Critical History* de Claire Bishop, où elle se concentre sur l'analyse des mécanismes mis en place dans les installations immersives, dont celles de Kabakov, de Kurt Schwitters et plusieurs autres artistes dont j'admire le travail tels que Gregor Schneider, Paul Thek et Christian Boltanski.

Dans le même chapitre, Bishop ajoute au sujet de l'installation « totale » telle que décrite par Kabakov :

« the idea of 'total installation' offers a very particular model of viewing experience – one that not only physically immerses the viewer in a three-dimensional space, but which is psychologically absorbent too. Kabakov often describes the effects of the 'total installation' as one of 'engulfment': we are not just surrounded by a physical scenario but we are 'submerged' by the work, we 'dive' into it, and are 'engrossed' – as when reading a book, watching a film, or dreaming. » (Bishop, 2005, p. 14)

Elle compare donc l'expérience de l'installation totale à celle du rêve. Selon elle, Kabakov est le premier à avoir fait le parallèle entre la façon dont les rêves et l'installation totale opèrent sur le regardeur. Elle rapporte que d'après Sigmund Freud, l'expérience du rêve comprend trois caractéristiques principales. Premièrement, même s'ils contiennent des sensations et des sons, ils sont principalement visuels. Deuxièmement, le rêve ne doit pas être décodé, mais analysé grâce à des associations libres, permettant au sens de ressortir à travers des connexions affectives et verbales. Et finalement, chaque élément du rêve peut être remplacé par un mot associé. Selon Bishop (2008), ces trois caractéristiques correspondent au modèle d'installation totale décrit par Kabakov et, je l'espère, à l'installation *CISBWN* que j'exposerai à la Galerie de l'UQAM.

Le visiteur est bel et bien au centre de l'installation englobante et expérientielle. Comme le résume Kabakov, « the main actor in the total installation, the main center towards which everything is addressed, for which everything is intended, is the viewer » (Kabakov, 1995, p. 275) Selon lui, toute l'installation est orientée en vue de la perception par un public, de l'impression qu'elle aura sur lui. C'est sa réaction en situation d'immersion qui est anticipée. Pour reprendre les termes de Kabakov, dans l'installation *CISBWN* je suis l'artiste, mais aussi l'auteure, la directrice d'une expérience pensée pour un témoin actif : le visiteur. J'anticipe le trajet qu'il prendra tout en sachant que celui-ci sera quand même libre de déambuler à sa guise et de choisir ses points de vue.



Plus tard, dans le chapitre *Then Dream Scene*, il va jusqu'à qualifier ce visiteur actif dans l'œuvre de protagoniste :

« Such work is characterized both by psychological absorption and by physical immersion – the viewer does not identify with a character depicted in a scene but is placed in the position of protagonist. [...] Yet because the installation seeks to trigger fantasies, individual memories or cultural associations in the viewer's mind, the symbolically charged 'dream scene' provides the richest and most poignant model of comparison for our experience of these works. » (Bishop, 2005, p. 47)

Les analyses de Kabakov et Bishop décrivent l'expérience introspective du visiteur de l'installation « totale ». Mais, selon moi, le spectateur vit tout autant une expérience à l'extérieur de lui-même. Virilio donne un exemple intéressant du phénomène que je tente de décrire ici. Selon lui, lorsqu'on pénètre un bunker après la guerre, on se projette en temps de guerre, on questionne le type de menace et de climat ayant donné naissance aux blockhaus et aux bunkers. Nous avons le sentiment du "danger encouru" sans subir la menace<sup>20</sup>.

C'est principalement ce genre d'expérience que je tente de faire vivre au public dans mes abris de carton. Je cherche entre autres à faire comprendre par empathie<sup>21</sup> la nature et l'ampleur de ce qui a engendré cet attirail défensif, sans que le visiteur ait à subir la menace, la pression ; sans qu'il ait à craindre pour lui-même.

## 5.2 Investir la galerie

Kabakov s'attarde aussi aux stratégies à mettre en place pour favoriser cette séparation entre le monde réel et l'installation totale. L'une de ces stratégies consiste à présenter une installation sous forme de parcours, composée d'une ou plusieurs pièces, séparées du reste de

---

<sup>20</sup> Bunker archéologie, page 21

<sup>21</sup> Par empathie Catherine Grenier (2008) désigne un « mécanisme par lequel un individu peut « comprendre » les sentiments et les émotions d'une autre personne, n'impliquant pas en elle-même l'idée du partage des mêmes sentiments et émotions, ni d'une position particulière vis-à-vis de ces derniers » contrairement à sympathique ou antipathique.

la galerie par une porte ou une zone de transition. Cette séparation entre l'installation et le reste du musée sert à éviter le transfert des impressions des salles précédentes à celle-ci, et à enflammer la curiosité et l'anticipation du visiteur. En d'autres mots, Kabakov conseille de se construire un espace à soi dans l'espace de la galerie. Dans tous les lieux que j'ai investis, je me suis assurée de créer mon propre espace. Mes murs de carton sont devenus mon espace de création en soi.

Il suggère aussi de repeindre les murs et modifier le plancher, de façon à créer une coupure encore plus complète avec la salle d'exposition. Dans le cas de *CISBWN*, la construction agit elle-même comme rempart entre la galerie et le visiteur. Pour ce qui est du sol, comme il sera entièrement recouvert de carton, cela étouffera les bruits de pas et fera oublier l'habituel plancher de bois ou de béton commun à la plupart des galeries.

Après le sol et les murs, Kabakov considère que l'éclairage est un élément clé de l'installation totale. Il distingue trois types d'éclairage : l'éclairage général, l'éclairage localisé et la source d'éclairage elle-même.

Selon lui, un éclairage général tamisé contribuant à une certaine atmosphère semi-éclairée, semi-sombre, favorise la chaîne de pensées associatives recherchée.



This light facilitates leading the viewer out of his usual, actual - that's what we'll call it - state into a special state of semi-reality-semi-dream where he, it turns out, is capable of submerging into a cloud of associations which come to mind unexpectedly and involuntarily. Here he is able to depart into the depths of his personal recollections and at the extreme wind up on the mythological level. The guiding of the viewer to this level constitutes the meaning and goal of any total installation. [...] This state, like no other, activates our recollections, flows of fantasies. Associations, analogies, all rising to the surface of our historical and cultural memory. » (Kabakov, 1995, p. 300)

Contrairement à un éclairage général, l'éclairage localisé sert à diriger l'attention du spectateur sur certains détails, certains parcours, ainsi qu'à garder son attention. Dans l'installation *CISBWN*, une lampe sera placée stratégiquement au fond de la salle du côté droit pour attirer et guider le visiteur vers l'entrée de la grotte et le détourner de la sortie, et ce, sans avoir à utiliser une signalisation élaborée.

Le troisième type d'éclairage, la source elle-même, agit comme « le soleil » de l'installation, puisque les fenêtres de la salle d'exposition ont nécessairement été bloquées. À l'intérieur de ma caverne, le visiteur regarde directement la lampe placée derrière chacun des énoncés, il est illuminé par elle. Et tout au long de son parcours dans l'installation, l'éclairage émanant des impératifs attirera le spectateur tel un fil d'Ariane dans un labyrinthe de carton.

Mais au-delà de ces stratégies employées à guider l'expérience du spectateur, Kabakov remarque « a "surplus product" which inevitably arises, imparts to the total installation the specific appearance and notion of it as a ritualistic place. [...] we are talking about the constructive characteristics which are constantly functioning in the total installations and are so specific to and inherent to them. » (Kabakov, 1995, p. 338) Il y a ainsi un aspect indéfinissable qui fait d'une installation totale un lieu ritualisé, une valeur ajoutée qui émerge de la construction, de l'éclairage, de l'expérience et qui lui donne cette essence propre. Il n'est donc pas surprenant que j'aie eu recours à un genre d'installation, proche de l'installation totale telle qu'il la décrit, pour proposer dans *CISBWN* une expérience empreinte d'intériorité et de silence.

### 5.3 Partager l'expérience

Traverser une installation veut habituellement dire en faire l'expérience avec d'autres. C'est être témoin des réactions des autres visiteurs en plus de la sienne, entendre leurs commentaires, s'entasser avec des inconnus dans un couloir ou une salle, ou bien, lorsqu'on est seul, anticiper l'arrivée de quelqu'un. Dans certains cas, cette interaction sert l'œuvre, dans d'autres, elle pollue l'expérience ; particulièrement lorsqu'on invite le public au recueillement.

Dans la poursuite de cette démarche autour de l'installation immersive, j'aimerais un jour que le public fasse l'expérience de mes installations individuellement. Plusieurs artistes obligent les visiteurs à faire la queue pour passer cinq minutes dans une installation immersive. Je n'ai pas eu recours à cette approche parce que je souhaite que le spectateur puisse prendre le temps de circuler, de s'asseoir, de s'attarder ou de revenir sur ses pas sans subir de pression extérieure. Pour *CISBWN*, plutôt que de vouloir créer une expérience artistique collective, je compte profiter du fait que, la plupart du temps, peu de visiteurs fréquentent la Galerie de l'UQAM à la fois et, par conséquent, le spectateur s'y trouvera souvent seul ou en très petit nombre.



#### 5.4 Contempler les impératifs

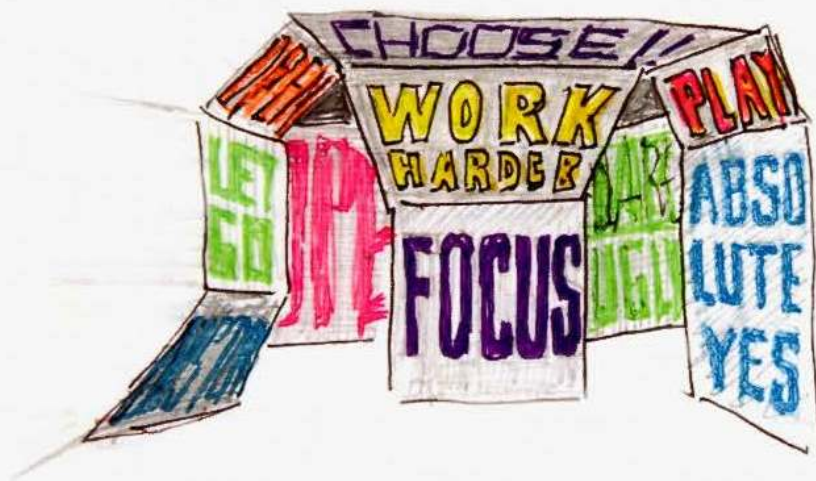


Figure 5.2 Une des esquisses ayant mené à la réalisation de *Can I Stop Being Worried Now?* réalisée à l’abri dans l’atelier collectif à l’UQAM en 2010.

Sur les murs de mes appartements successifs, et sur ceux de l’abri que j’avais construit en 2010 dans l’atelier de l’UQAM, j’ai affiché plusieurs énoncés tels que *HAVE FUN*, *THINK BIG*, *OSE*, *EXAGÈRE*, imprimés sur des feuilles standard. Cette habitude m’a inspiré cette esquisse, qui montre l’intention naissante de tapisser un abri d’impératifs. Ces énoncés, je les affiche pour m’inciter à sortir de ma zone de confort et me rappeler d’insister sur le caractère ludique de ma démarche. *Have fun* a d’ailleurs accompagné mon parcours universitaire jusqu’à aujourd’hui, à la manière d’un poids, glissé dans un cartable ou affiché dans un atelier.

Ces énoncés, tirés de citations, de slogans, de titres de film, de paroles de chansons, je les déniche dans mon quotidien, dans la publicité que je croise, sur internet, dans la musique que j'écoute ; ce qui explique l'omniprésence de la langue anglaise. J'ai bel et bien des mots en français, mais pour *CISBWN* la langue anglaise m'offre l'avantage d'être directe et concise. Je ne cherche pas à analyser cette sélection de mots et de citations; je vais vers ceux qui m'interpellent, je collectionne tout simplement des énoncés et j'en imprime selon l'humeur du moment.

Comme pour mes autres grottes, je reviens dans *CISBWN* sur la volonté de s'isoler, la recherche d'une certaine transcendance, le désir de mettre une distance entre soi et le monde et l'idée de pression. Dans cette installation, le visiteur rencontrera dans l'ordre trois énoncés lumineux que j'appelle les *impératifs* : « TIME LIMIT », « MORE THAN THIS » et « NEVER ENDING FUN ». Chaque texte éclaire d'une lumière différente une chambre vide à l'exception de quelques bancs de cartons placés là pour que le spectateur s'attarde. Ces mots sont en quelque sorte des conseils lancés à la contemplation du visiteur qui s'attarde dans ce refuge dans un moment de réflexion et d'interrogation.

Le titre *Can I stop being worried now?*, un appel au repos et à la quiétude, est mis en tension avec les trois énoncés qui tournent autour de l'idée de performance dans la société nord-américaine actuelle et dans ma vie personnelle.

*Time Limit* invite à réfléchir au manque de temps comme élément de motivation et de tension (anxiété) dans nos vies. Il fait aussi référence à l'impression qu'ont les plus jeunes d'entre nous de devoir réussir leur carrière très tôt dans la vie. L'éclairage qui émane des mots *Time Limit* s'inspire de l'éclairage souvent employé dans l'imagerie religieuse catholique, laissant entendre que cette limite temporelle a remplacé l'au-delà promis par certaines religions.



*More Than This* traite d'un désir d'en avoir toujours plus, d'être toujours meilleur, de faire toujours mieux, de l'impression que l'on trouvera mieux ailleurs, et de l'inévitable déception rattachée à cette quête épuisante. On peut aussi y voir une critique du consumérisme. Des DEL illuminent faiblement ce mot et laissent le visiteur dans une chambre enfumée et sombre.

Pour terminer, *Never Ending Fun* remplit la salle de rayons de lumière colorés, mouvants et clignotants qui proviennent de deux lampes « disco ball » cachées derrière le texte. Plusieurs éléments de mes œuvres, par exemple ces lampes, le sous-marin et les abris, ont eu un rôle important dans mon imaginaire d'enfant. Encore une fois, l'énoncé peut être saisi au premier degré, comme une invitation à la fête, ou d'une façon plus ironique, comme un devoir de performer jusque dans ses loisirs. Les jeux d'éclairage tout au long du parcours amènent une touche ludique et bricolée à ces énoncés qui ont le poids d'obligations.

Dans la publication *Walking in My Mind*, qui accompagne l'exposition d'installations immersives du même nom<sup>22</sup>, la co-commissaire de l'exposition Stephanie Rosenthal parle des installations immersives qu'elle a sélectionnées, non pas comme des fictions présentées sous forme de décors (comme l'a longuement détaillé Kabakov), mais comme la traduction de l'esprit humain dans le monde réel.

« immersive installations [...] can be read as translation of the human mind into physical form. It offers some of the different ways in which artists construct images of their own universal minds - which, from their part, draw the visitor into the artistic construct. [...] These installations are the outcome of the artists' ability to create real, physically accessible 'mental' spaces that demand a response from the viewer. At the heart of the exhibition are works that envelop the visitor, making it all but impossible to distance oneself bodily from what one is seeing. » (Rosenthal, 2009, p. 10)

<sup>22</sup> *Walking in My Mind*, Hayward Gallery, Londres, du 23 juin au 6 septembre 2009.



À travers mes sculptures et mes abris, j'ai depuis toujours la conviction de représenter des « espaces mentaux » qui sont les miens et qui peuvent être interprétés à une autre échelle, comme des situations sociales difficiles ou conflictuelles. Seule l'installation immersive et les sculptures de grande échelle me donnent l'impression de générer une expérience assez psychiquement complète. Comme le souligne Rosenthal, cette impression découle de l'impossibilité de se distancier physiquement de ce qui est présenté, ce qui nous enlève certains mécanismes de défense.

Les énoncés présentés dans *CISBWN* sont imposés à un public captif et isolé du monde qui lui est familier. Mais l'utilisation de carton pour bâtir mes abris rend futiles tous ces stratagèmes de défense et d'enfermement. Car comme je l'ai souligné à plusieurs reprises, le carton fragile, éphémère, perméable au son ne donne qu'une impression d'être enfermé et dont le public n'est pas dupe. Bien que cette approche et ces phrases puissent apparaître agressives et moralisatrices, je considère ces énoncés ouverts et assez ambigus pour que le spectateur les saisisse au premier degré ou avec un degré d'ironie.

Mon visiteur, pris dans une caverne platonicienne, doit arriver à penser par lui-même. Ironiquement, j'utilise des phrases toutes faites pour l'inciter à le faire. Rentrer dans l'abri permet le questionnement des comportements humains habituels et des idées reçues ; en ressortir permet peut-être d'arriver à nos propres conclusions.



## CONCLUSION

### L'art du retranchement

J'ai souvent eu l'impression que le seul fil conducteur durant mon séjour à l'UQAM était cet entêtement à travailler avec le carton pour faire des structures de grande taille. Mais comme nous l'avons vu dans ce mémoire, finalement, ma problématique a tourné autour de l'idée de l'abri fragile, fait de carton. Après en avoir construit cinq, il semble clair que je cherche à m'approprier des espaces, à les circonscrire, non pas pour agrandir mon habitat – parfois au contraire – mais pour créer un lieu protégé propice au recueillement, à la contemplation, au repos ou à l'éclosion du « merveilleux ». Pour atteindre ces états, je dois être hors d'atteinte de la menace – physique ou psychique – comme on l'est dans un bunker en temps de guerre. Mais des bunkers, mes abris éphémères n'évoquent que la forme. Ils sont tout sauf invisibles et ne font que donner l'impression d'être protégé.

En m'isolant en situation de cohabitation dans un appartement ou un atelier, en construisant des substituts de cellules et de bunker, je construis des abris qui permettent de me soustraire du monde, du quotidien et des influences extérieures afin de rendre possible un lien privilégié avec l'inspiration, au sens spirituel et artistique du terme. Ma démarche est donc guidée par ces deux préoccupations : l'isolement et la quête de ravissement, comme si l'un était la condition nécessaire à l'apparition de l'autre.

Ces abris me permettent aussi d'établir mon besoin d'isolement et de contact social et de le comparer à celui des visiteurs en étant à l'écoute de leur réaction vis-à-vis de l'œuvre. Déambulant autour de l'œuvre, ils ne savent pas si quelqu'un dans l'abri peut entendre leurs commentaires. Au cœur de l'abri, ils sont faussement coupés du monde extérieur qui peut pourtant entendre leur réaction et voir leurs expressions lorsqu'ils en sortent. Des stratagèmes d'éclairage, de choix de matériaux et de slogans impératifs me permettent de diriger les pas et les pensées, sans les contrôler.

L'étude du besoin humain – plus ou moins prononcé – d'établir des limites dans son espace vital ou de les questionner est ainsi un autre fil conducteur dans ma démarche. Dans mon travail, les frontières agissent comme des écrans et des cloisons qui délimitent un territoire, enveloppent, protègent et emprisonnent. Comme nous l'avons vu, la figure de l'ermite est en filigrane dans plusieurs de mes œuvres. L'isolement volontaire, propre au recueillement, au retour sur soi, et à la contemplation, est une notion qui oriente mon travail récent.

Depuis plusieurs années, dans ma démarche, je pose un regard critique sur les différentes constructions personnelles, sociales ou mythologiques qui orientent et limitent nos comportements. J'observe de quelle façon nos croyances et les exigences sociales influencent notre utilisation de l'espace et notre relation aux autres. En intégrant ces codes de conduite et mes traits de personnalité dans des architectures, j'oriente à mon tour le comportement des visiteurs et redéfinis l'espace d'exposition.

Ma réflexion continuera et me permettra d'explorer encore plus l'abri de guerre, la figure de la grotte, ainsi que les chapelles-refuges. Durant cette recherche, mes constructions sont passées du logis à l'atelier et ensuite à la galerie, en m'approchant de plus en plus de l'installation totale dans laquelle un visiteur solitaire se sentira immergé, peut-être submergé. Après avoir investi la galerie, le prochain pas pourrait me mener du milieu protégé de l'art visuel contemporain vers l'extérieur, vers la ruelle, le terrain vague, le toit, la forêt...

*HAVE FUN*



## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

Absalon (1993) *Cellules*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Bilodeau, Denis, Jacques Lachapelle et Lea Zeppetelli (1996) *Marquer spatialiser qualifier* T. 1 de *Architecture limite*. Montréal : Université de Montréal.

Bilodeau, Denis, Jacques Lachapelle et Lea Zeppetelli (1996) *Percevoir expérimenter habiter* T. 2 de *Architecture limite*. Montréal : Université de Montréal.

Bishop, Claire (2005) *Installation Art : A Critical History*. Londres : Tate Publishing.

Elger, Dietmar (1994) « L'œuvre d'une vie : les *Merzbau* » in *Kurt Schwitters*, p. 140-151. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

Flaguières, Patricia (1994) « Désœuvrement de Kurt Schwitters » in *Kurt Schwitters*, p.152-158. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

Grenier, Catherine (2008) *La revanche des émotions : Essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.

Holes, Caroline (2008) *Folies et fantaisies architecturales d'Europe*. photographies de Nic Barlow ; préf. Tim Knox ; trad. Odile Menegaux. Paris : Citadelles & Mazenod.

Kabakov, Ilya (1995) *On the "Total" Installation*. Ostfildern : Cantz.

Laborit, Henri (1985) *Éloge de la fuite*. Paris : Gallimard.

Lévi-Strauss, Claude (1962) *La pensée sauvage*. Paris : Plon.

Musée catholique canadien (193- ?) *Album-souvenir : Musée catholique canadien incorporé, Montréal*. Montréal : Éditions Lumen enr.

Rosenthal, Stephanie (2009) « Walking in my mind ». In *Walking in my mind*, p. 9-23. Londres : Hayward Gallery.

Verne, Jules (2010) *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris : Pocket.

Virilio, Paul (2008) *Bunker archéologie*. Paris : Galilée.

**Films**

Fiennes, Sophie. Kassandra, Kees. Blezat, Emilie. (producteurs). Fiennes, Sophie. (réalisatrice). (2010) *Over your cities grass will grow* [film]. France : Amoeba Film Ltd.

Taurand, Justin (producteur) Barrauc (réalisateur). (2013) *Les gouffres* [film] France : Les Films du Bélier et Papaye.

**Web**

Freud, Sigmund, « The Uncanny » Consulté le 9 mars 2011 à l'adresse <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>